

الأدب المقارن

الطبعة الثالثة

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

الأدب المقارن

الأدبُ المقارن

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة في الأدب المقارن من السوربون
أستاذ النقد والأدب المقارن المساعد
بجامعة القاهرة — كلية دار العلوم

الطبعة الثالثة

مع زيادات وتنقيحات كثيرة

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد بالقاهرة

١٩٦٢

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم الطبعة الثالثة

لا تزال مكانة الأدب المقارن في جامعاتنا أقل كثيراً مما نأمل إذا نظرنا إلى ما يناظرها في جامعات الأمم الأخرى التي تعنى بهذا النوع من الدراسات الفنية الإنسانية معاً . فمنذ زمن طويل ، تعنى هذه الجامعات بعلم الأدب المقارن والدراسات المقارنة ، كما أوضحناه ودعونا إليه في هذا الكتاب .

على أن ما لقيته الطبعة السابقة التي ظهرت في العام الماضي من هذا الكتاب من قبول طيب من كثير من نقادنا ونقاد البلاد الشرقية ، ومن إقبال من القراء ، يبشر بما نتوقعه لهذه الدراسات في بلادنا من نمو وازدهار . وقد اقترن ذلك باهتمام كثير من الكليات الجامعية لدينا بإدخال هذا العلم في مناهج الدراسة بها ، إيماناً بأنه جوهرى للدراسات الأدبية ، وتلبية منها لمطلب من مطالب الحياة العقلية والفنية معاً ، مما يدل دلالة قاطعة على أننا بدأنا نستجيب إلى نداء الوعي القومي العربي الحديث الذي لم يكن يوماً أقوى مما هو عليه الآن ؛ وقد أخذ يبحث في شتى ميادين الحياة العلمية والفنية عما يدعمه . وأقوى وسيلة لدعمه أن يتصل بالتيارات الفكرية الفنية والعلمية اتصالاً يغذى به أصالته ، ويواصل سيره في مجالات التطوير والتجديد .

وقد عرّف بند توكر وتشيه الأدب المقارن بأنه « اسم جديد لنوع من الخبرة . هي موضع التبجيل على مر العصور » . وفي الحق كثيراً ما أفاد الكتاب والنقاد من نتائج بحوث الأدب المقارن ومن مصطلحاته الفنية دون أن يكونوا من المتخصصين فيه . فالدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصور النهضات ، ويقظة الوعي القومي والإنساني . ولهذا ظهرت في صورتها البدائية حين نهض الأدب اللاتيني على أثر اتصاله بالأدب اليوناني في القديم ،

وتبلورت بذورها الأولى في عصر النهضة الأوربي ، فتمثلت في نظرية جديدة أطلق عليها كتاب عصر النهضة : نظرية المحاكاة ، على نحو ما شرحنا في هذا الكتاب ؛ واقتربت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر ، ثم أصبحت في العصر الحديث علماً أصيلاً ذا فروع كثيرة في جامعات العالم ، نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية في هذا العصر .

ولا شك أن لنهضتنا الحاضرة ، ووعينا القومي الجديد ، أثراً بالغاً في أننا بدأنا نعنى بهذه الدراسات ، ونأخذها مأخذ الجد ، كما أخذ الجمهور يقبل عليها ، ليتعرفها ويفيد منها .

وإلى جانب ما يزودنا الأدب المقارن به من تغذية شخصيتنا القومية ، وتنمية نواحي الأصالة في استعداداتنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مشعر ، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر ، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي — إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى ، هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . فمن المسلم به أن أعمق ما يشف عن روح الأمة هو أدبها ؛ كما أنه لا يكشف شيء عن وحدة الروح الإنسانية — في جهدها الدائب في سبيل التحرر والسلام وإقرار حرية الفرد والأمة — ما يشف الأدب الإنساني كله . ومعرفة كلا الأمرين حق المعرفة تتوقف على معرفة الآخر : فلا يستطيع تقويم الأدب القومي حق التقويم ، ولا توجيهه خير توجيه ، إلا بالنظر إليه في نسبته إلى التراث الأدبي الإنساني جملة ، كي يتاح له أن يقوم بوظيفته الإنسانية من ثنايا قوالبه الفنية ، وأن يؤكد القيم الحضارية بتأديته لرسالته القومية والوطنية .

وقف شاعر الهند : رابندرانات تاجور ، عام ١٩٠٨ م ، في جامعة جاداقپور

في كلكتا ، يتحدث عن الرسالة الإنسانية للأدب المقارن ، وتقتطف من حديثه هذه العبارات :

« دعيت لأتحدث في موضوع ما تسمونه بالإنجليزية : الأدب المقارن Comparative Literature ... وما أحاول أن أقوله ينحصر في أمر واحد : فكما أن الأرض ليست مجموع قطع من مساحات تمتلكها الشعوب المختلفة ، والاعتداد بالأرض على أنها كذلك لا يمكن أن يصدر إلا عن إدراك الزراع والفلاحين ، فكذلك الأدب : ليس مجرد مجموع أعمال أدبية صاغتها أيدي الكتاب المختلفين . على أن كثيراً من بيننا يفكرون في أمر الأدب على الطريقة التي سميتها طريقة الفلاحين في أمر الأرض . ومن هذه الإقليمية الضيقة علينا أن نقوم بتحرير أنفسنا ؛ فعلينا أن نجاهد كي ننظر في عمل كل مؤلف بوصفه كلا ، وننظر في هذا الكل بوصفه جزءاً من خلق الإنسان العالمي ، وننظر إلى هذا الروح العالمي في مظاهره من خلال الأدب العالمي . وهذا هو ما آت لنا الآن أن نفعل » .

وليس هذا سوى جانب من جوانب رسالة الأدب المقارن الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني والإنساني جملة ، مما حاولنا أن نوضحه وندعو إليه ونلح في الدعوة ، في هذا الكتاب .

وقد وضحنا ، في مقدمة الطبعة الثانية من هذا الكتاب ، أننا زدنا فيها كثيراً عن الطبعة الأولى حتى ليكن أن تعد الطبعة الثانية منه كتاباً جديداً . وقد زدنا في هذه الطبعة كذلك ، ونقحنا فيها ؛ على أن هدفنا في هذه الطبعات كلها لم يتغير ، ألا وهو الدعوة إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها ، وتشجيعها ، حتى تؤثر أثرها المرجو الذي نحرص كل الحرص على توكيده وإقراره والاستزادة منه لدى من يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

مقدمة الطبعة الثانية

يتضح لكل من له إلمام بتاريخ الآداب الكبرى أنها في حركة دائبة نحو اتجاهين : الخروج من حدود لغاتها للاتصال بالآداب الأخرى تؤثر فيها أو تستهديها ثمراتها ؛ ثم الرجوع إلى ذات نفسها ، تهضم ما استمدته ، لتغني به ، وتكمل ، وتتجدد في أجناسها الأدبية ، وتنهض في نواحي التصوير الفنية والإنسانية . وكلما كان الأدب قوياً فتيةً كانت هذه الحركة أوضح وأقوى .

وعصر النهضة في كل أدب يتسم بهذه السمة ، إذ يمتد في الآداب الأخرى ، ويتصل بالتراث الأدبي العالمي يفيد منه ثمرات العباقرة من بينه ، ليكمل تراثه القديم بهذه الثمرات الخالدة . ولا ينطوى أدب على نفسه ، في عصر من عصوره ، إلا أصابه الوهن والذبول . وهذه ظاهرة عامة تتبعها الآداب كلها في تاريخها الطويل . فهي من طبائع الأشياء التي لا تقف في سبيلها صيحات المعوقين . ولكل أدب عصور نهضاته التي تقدم فيها الركب الأدبي العالمي في حركته الدائبة . فقد نهض الأدب اللاتيني باتصاله بالأدب اليوناني ، وقاد الأدب الإيطالي والأسباني الآداب الأوربية الأخرى في عصر النهضة ، وساد الأدب الفرنسي في العصر الكلاسيكي ، وكانت الصدارة للأدبين الإنجليزي والألماني بين الآداب الأوربية في أواخر القرن الثامن عشر . وفي العصور الحديثة ، تعاونت الآداب الكبرى كلها في تبادل ظواهر التأثير والتأثر ، حتى لم يعد في العالم كاتب أو ناقد ذو مكانة لا يعرف عن الآداب الأخرى في ميدان تخصصه ما يستطيع به أن ينتج أدباً أو نقداً يعتد بهما .

ولأدبنا القومي العربي كذلك عصور نهضاته وصدارته . فقد أفاد من الأدب اليوناني والفارسي في عهوده القديمة ، واتصل بالآداب الأوربية في العصور

الوسطى يغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية في ميدان الشعر وقصص الفروسة والحب ، ثم اتصل بها كذلك في عصر النهضة ، وفي العصر الرومانتيكي . وتصدر مجالات تجديد كثيرة في الآداب الإسلامية ، وخاصة الأدب الفارسي . وفي العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوروبية وامتاح من موارد التجديد فيها ينشد الكمال في نواحيه الفنية والإنسانية .

وهذه التيارات الأدبية العالمية هي مجال بحوث الأدب المقارن . ومحورها دائماً الأدب القومي في صلته بالآداب العالمية وامتداده بالتأثير فيها وإغنائها أو بالتأثر بها والغنى بسببها . وللأدب المقارن — إلى جانب أهميته في جلاء نواحي الأصالة في الأدب القومي — أهمية أخرى لا تقل عن تلك خطراً ، وهي التعمق في الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته في الأدب القومي والآداب العالمية . ثم إن الأدب المقارن — مع ذلك — أساس لا غنى عنه في النقد الحديث . فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفي هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعها ؛ حتى يسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها . وجامعات العالم الكبرى تعنى العناية كلها بالأدب المقارن وبحوثه ، وتفيد بما أثمر من أسس فنية ناضجة في النقد الحديث . وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق في النظر إلى الأدب القومي ، لتقويمه حق التقويم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفاذتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد في أدبهم توجيهاً رشيداً على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية .

وقد كانت هذه الحقائق كلها نصب عيني وأنا بسبيل إعادة طبع كتابي هذا : « الأدب المقارن » . ففي الطبعة الأولى منه اقتصرت على التعريف بالأدب المقارن ومناهج بحوثه ، مع أمثلة عامة توضح ما شرحت ؛ ولكنني في هذه الطبعة قصدت ، مع ذلك ، إلى التوسع في شرح صلات أدبنا العربي بالآداب العالمية في نواحيها المختلفة . واستقصيت — أو كدت — بيان هذه النواحي العامة . وطبيعي أني لم أتعلم في كل مسألة من مسائلها ، لأن التعمق في دراسة كل مسألة منها لا يتسع له مجال كتاب واحد^(١) .

وكانت غايتي أن أجلو جميع المنافذ التي أطل منها أدبنا العربي على الآداب العالمية الأخرى على مرّ العصور ، في ناحيتي إفادته وإياها والاستفادة منها ، مع بيان الاتجاهات العامة في كل مسألة ، والإشارة إلى مراجعها التي تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة . وجلوت ذلك من خلال شرحي لطبيعة سير الآداب العالمية ، ومناهجها في التجديد ، وطرائقها في نشدان السكال عن طريق التأثير والتأثر ، أحاول بذلك أن أساعد على دعم الوعي الأدبي والنقدي ، وإرسائه على أسس سليمة ، حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية ، وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها . فلا نقف دون الورد وقوف العاجزين المتخلفين ، ولا ننسى فيه أصالتنا القومية والوطنية ، فنكون كمن يريد أن يرتوي من نهر فيغرق فيه ، شأن الجاهلين من أدعياء التجديد ، لا دعائه الحقيقيين .

وهذا الكتاب — بعد ذلك — بمثابة دعوة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة في معاهدنا وجامعاتنا . وهي دراسات تعنى جامعات العالم الكبرى بها كل

(١) ويكفي أن أضرب مثلاً بالحياة العاطفية في الأدبين : العربي والفارسي ، فقد تحدثت عنها في هذا الكتاب في بضع صفحات ، وتطلب استيفاء شرحها شرحاً مقارناً أن أولف فيها كتاباً آخر هو : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٠ .

العناية . بل إن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب في مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء في ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا — لعام ١٩٢٥ م — هذه العبارة التى ننقل ترجمتها هنا لأهميتها : « والذى يهمنا حقاً أن يعرف التلميذ . . . شيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل متقف منهج هذا العلم وغايته » . ولهذا نعتقد أن جامعائنا فى حاجة ماسة إلى التوسع فى علم الأدب المقارن لأهميته فى الدراسات الأدبية الحديثة ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على جوانب أصالة أدبنا ، وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة فى عصر نهضتنا الحاضرة التى فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية فى مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحى التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .

محمد غنيمى هلال

١٩٦١

مقدمة الطبعة الأولى

موضوع هذا الكتاب : «الأدب المقارن» ؛ وهذا التعبير ، كما نرى ، مكون من كلمتين هما : الأدب والمقارن .

أما الأدب فكثيراً ما اختلف الباحثون في تعريفه وطال جدالهم فيه . ولسنا بصدد مناقشة هذه التعريفات والمفاضلة بينها . ولكن مهما يكن بينهم من اختلاف فهم لا يمارون في توافر عنصرين في كل ما يصح أن نطلق عليه أدباً ، هما : الفكرة وقالها الفنى ، أو المادة والصيغة التى تصاغ فيها . وهذان العنصران يتمثلان في جميع صور الإنتاج الأدبى : سواء أكان تصويراً لإحساسات الشاعر وخلجات نفسه تجاه عظمة الكون وما فيه من جمال وأسرار ، وحيال آلام الإنسانية وآمالها ، أم كان تعبيراً عن أفكار الكاتب فى الإنسان والمجتمع . وسواء كان ذلك الإنتاج الأدبى رسالة أو مقالة ، أم مسرحية أو قصة ، يدعو فيها الكاتب أو الشاعر إلى فلسفته فى الحياة ، أو يحلل شخصيات أبطاله ، عن طريق الكشف عن الحقائق ، وتصوير النماذج الإنسانية تصويراً يكفى فيه عرض حالات النفس فى مواقفها المختلفة للايماء بالأفكار ، بل لترجمة هذه الأفكار إلى مشاعر وعواطف وأعمال ، فلا يُتطلب من الأديب أن يفكر فيتمتع فى التفكير حتى يضل بقرائه فى متاهات الفلسفة ومعميات الأفكار المجردة ، ولا أن يبحث فيستقصى نواحي البحث فى تحليله لكل حالات النفس ونواحي المجتمع . لا نكلفه ذلك ، لأن رسالته يكفى فيها أن تصور الفكرة تصويراً فنياً يجذب إليها القراء ، ويجلوها فى أذهانهم ، ويسجىها فى وعيهم ، إذ تتخذ من صياغتها الفنية طريقها إلى القلوب ، ومن هنا يكتب لها الرواج والانتشار ، ثم الدوام والخلود . فنحصر المادة والصياغة فى الأدب مقومان من

مقوماته . وهما له كالجسد والروح للانسان ، سواء قدّمت أحدهما على الآخر أم اعتبرتتهما كليهما على سواء^(١) . ويعنى النقد بدراسة هاتين الناحيتين للأدب القومى ؛ فيدرس هذا الإنتاج فكرة وأسلوباً ، ويكشف عن العوامل النفسية فى حياة الكاتب وثقافته وصلة ذلك بإنتاجه ؛ كما يكشف عن العوامل الاجتماعية ، فيبين منزلة هذا الأدب فى المجتمع الذى نشأ فيه ، ومكانة الأديب بين سابقيه ولاحقيه من بنى قومه .

وأما كلمة « المقارن » فلا يُقصدُ بها هنا المقارنة بمعناها اللغوى — وسنوفى القول فى هذا عندما نعرف الأدب المقارن فى هذا الكتاب — بل يجب أن يُلاحظَ فيها المعنى التاريخى ، وبذا يكون الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها .

ولقد كان يظن فى بادىء الأمر أن من العسير بل من المستحيل تحقيق هذا النوع من الدراسة ، لأن الناحية الفنية تعتبر مقوماً من مقومات الأدب ، وهى ناحية خاصة بالعرض والصياغة ، وللغة فى ذلك دورها الذى لا ينكر . فاللغات ، إذن ، حدود حصينة تحول دون انتقال الأفكار فى صورها الفنية . وقد كان هذا الظن عقبة كأداء فى سبيل العناية بالدراسات الأدبية المقارنة ؛ ولكن سرعان ما تبدد حينما تبين الباحثون أن من الحقائق التى لا مجال لأدنى شك فيها أن الآداب فى مختلف الأمم تتبادل فيما بينها علاقات التأثير والتأثر بالرغم من اختلاف اللغات التى كتبت بها . ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيراً ما تتناظر وتتكافأ

(١) أصحاب الدعوة إلى الفن للفن لا يتفكرون جانب الفكرة فى أدبهم ، بل إن منهم من يدعو إلى العناية بالناحية الفنية رغبة المزيد فى إيضاح الفكرة وشرحها . راجع مثلاً :

Ph. Van Tieghem: *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires*, pp. 235-242.

R. Dumesnil: *G. Flaubert*, pp. 411-427.

في معظم اللغات ؛ وإلا لما تيسرت الترجمة^(١) ، ولما لقي كبار الكتاب حظاً وإعجاباً بهم في مختلف اللغات ، ولما نسجت الآداب الحديثة على منوال الآداب القديمة ، كما كانت عليه الحال مثلاً في أوروبا في عصر النهضة . هذا إلى أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب ، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية ، وبالتقالب^(٢) العامة التي هي من وسائل العرض الفنية ، والتيارات الفكرية ؛ وكل هذا مما يجد سبيله إلى القلوب في مختلف اللغات^(٣) .

وفوق هذا قد نجد الناحية الفنية سبيلها للخروج من نطاق الأدب القومي والتأثير في الآداب الأخرى . فقد تتبادل الآداب التأثير في النواحي الفنية للصياغة في الشعر والنثر ، كما سيتاح لنا شرح ذلك أثناء دراستنا لموضوع الأدب المقارن في هذا الكتاب^(٤) .

وكتابتنا هذا يحوز لنا أن نسميه : « المدخل لدراسة الأدب المقارن » أو « الأدب المقارن ومناهج البحث فيه » ، لأنني لم أقصد فيه إلى دراسة مسألة خاصة من مسائل الأدب المقارن ، بل أردت عرض موضوعه إجمالاً . وجعلته قسمين : شرحت في القسم الأول منه معنى الأدب المقارن ، وتاريخ نشأته ، والوضع الحالي لدراسته في أوروبا ، مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات

(١) حقاً إن الإنتاج الأدبي يفقد بعض روعته حين يترجم إلى لغة أخرى ، لأن له في لغته الأصلية مزايا لا تتذوق إلا فيها . ولهذا أوجبنا على دارس الأدب المقارن أن يعرف اللغات التي يقارن بين آدابها . انظر هذا الكتاب حيث نتكلم عن عدة الباحث في الأدب المقارن .
(٢) كالقصة والمسرحية مثلاً في قواعدهما الفنية ، وهو ما سنطلق عليه كلمة الأجناس الأدبية .

R. de synthèse, 1920, pp. 23-24.

(٣) انظر :

(٤) انظر هذا الكتاب فصل الأجناس الأدبية والصور الفنية والأسلوب .

المصرية ؛ ثم عرضت ميدان البحث فيه عرضاً سريعاً . وخصصت القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها . وتوخيت أن أضرب أمثلة لمسائل البحث ، لمجرد شرح ما سقت من توجيهات عامة ، دون أن أقصد إلى استيعاب شرح هذه المسائل التى قد يستغرق بحث كل منها كتاباً أو كتباً . ولم أتردد فى ذكر أمثلة قد تكون جد معروفة لمن درسوا الآداب الغربية وتخصصوا فيها ، لأنها قد تكون مجهولة عند غيرهم . وقد عمدت فى شرحى للأفكار العامة إلى اختيار ما يوضحها من أمثلة خاصة بعلاقات الأدب العربى بالآداب الأخرى ما وجدت إلى ذلك سبيلاً ، عسى أن يكون فى ذلك حافز وتوجيه لمن يريدون المشاركة فى مثل هذه البحوث ، لما لها من جدة وطرافة وأهمية بالغة .

فإذا وجد هذا الكتاب سبيله إلى ترغيب الباحثين فى هذا العلم من علوم الأدب ، وإلى الدعوة إليه ، وإلى شىء من التوجيه العام فى بحوثه ، كان ذلك حسبي على التوفيق من دليل ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمى هلال

١٩٥٣

الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علماء من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأناً وأعظمها جدوى .

وقد كثر الخطأ في تحديد هذا المفهوم في دراسته عندنا حتى اليوم ، وفي نشأته في كثير من الأمم ، مما كان سبباً في تعثر خطأ الدراسة فيه ، وتنفيذ كثير من الدارسين عنه ، وتضليل الناس في جدواه . ولذا نرى من الضروري أن نبدأ بتحديد معالمه وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيًا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثير : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عدداً أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه . فلغات الآداب هي ما يعتقد به الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها .

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، نلاحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذ كان الأولى أن يسمى : « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب المقارن » ؛ ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهي تسمية ناقصة^(١) في مدلولها ، ولكن إيجازها سهل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى^(٢) .

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد في معناها الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى يلتقى حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنسانى أو القومى ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ؛ ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطيع التعمق في مواطن تلاقى الآداب العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق في دراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها .

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية فى الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية . وما أغزر جوانب هذا التأثير ، وما أعمق

(١) ما أشبه هذا النقص فى التسمية بتسمية « المذهب الرمزي » فى الأدب ، وكان لأولى أن يسمى « المذهب الإيحائى » ، لأنه فى جوهره يبحث فى فن الإيحاء وفلسفته فى الشعر ، كما لاحظ ذلك لويس كازاميان فى كتابه .

Symbolisme et Poésie, Paris, 1947, pp. 9-10

وقد كان لتسمية المذهب الرمزي بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة فى فهمه تشبه الخطأ فى فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحاً وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير « سانت بوف » Sainte-Beuve عام ١٨٦٨ انظر :
R. de Littérature Comparée, 1921, pp. 7-9.

معناها لدى كبار الكتاب في كل دولة . وهذا هو ما عبر عنه الناقد الفرنسي « فيلمان » Villemain في محاضراته في السربون عام ١٨٢٨ م بأنه : « السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول ^(١) » . على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسي « چون چاك أمبير » J.J. Ampère من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال في محاضراته في السربون عام ١٨٣٢ م : « سنقوم — أيها السادة — بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكمل تاريخ الأدب ^(٢) » .

وقصدنا إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه ، نقفُ عند مفهومه ، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة ؛ ثم نُحدد ذلك المفهوم في أوسع معانيه ، فندخل فيه ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لا يُعد من الأدب المقارن في شيء ما يُعقد من موازنات بين كتّابٍ من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلاً ألف الكاتب الفرنسي الكبير « ستاندال » Stendhal (١٧٨٣ — ١٨٤٢) كتاباً عنوانه : « راسين وشكسبير ^(٣) » ، لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات

R. de Synthèse Historique, 1920, p. 4.

(١) انظر

R. de Littérature Comparée, p. 8.

(٢)

(٣) Racine et Shakespeare — وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ ،

والجزء الثاني عام ١٨٢٥

« راسين » بوجوه الإبداع في مسرحيات « شكسبير » . ويتخذ هذه المقابلة وسيلة
للاشادة بأصالة « شكسبير » وبدراسته « القلب الإنساني فيما له من قوانين إنسانية
خاصة به ، وفيما يقوم أمامها من عقبات » . ويشور على القواعد الكلاسيكية
التحكيمية ، منتصراً بذلك للرومانتيكيين . ويتخذ « راسين » مثالا للشعراء عبيد القواعد ،
على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التي ينتصر لها من مسرحيات « شكسبير » .
والكتاب بذلك ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ « شكسبير »
و « راسين » نعمة للاقتصار لها ، وذو قيمة كذلك في فهم كاتبه نفسه وماله من
ثقافة ؛ ولكنه ليس من الأدب المقارن لا في منهجه ، ولا في موضوعه ؛ إذ ليس
بين « شكسبير » و « راسين » من صلة تاريخية . والأمـر كذلك فيما يُعقد مثلاً
من موازنة بين الشاعر الانجليزي : « ميلتن » Milton (١٦٠٦ — ١٦٧٤ م)
وبين أبي العلاء المعري (٣٦٣ هـ = ٩٧٣ م — ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) لأن
كليهما كان أعـمى ، وأنتج خاضعاً لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما
آراء متطرفة فيما يخص الدين . وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر
به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكاتهما الاجتماعية ليست له قيمة تاريخية .
ولا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب
ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة مانتج عنها توالد أو تفاعل
من أى نوع كان . قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية
الملاحظة والاحاطة بمعلومات كثيرة ؛ ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد
في باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات في أغلب صورها عقيمة ، لأنها
لا تشرح شيئاً ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي ، أساسه جمع معلومات لا نظام
فيها ولا قاعدة لها ، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه . ونربأ بالأدب المقارن
أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التي أساسها الصدفة والإدراك الرخيص
للمشابهات ، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص ، لأننا لا نقصد بدراسة

الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي ، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توالدها بعضها من بعض ، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر ، ثم الألوان الخاصة التي فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومنها ترجى الفوائد التي يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التي لا تشرح شيئاً ، والتي تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز في ضالة قيمتها « مجهود أستاذ في علم الأحياء ينفق وقته في شرح التقارب شكلاً ولوناً بين زهرة وحشرة »^(١) .

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء — طبقاً لما قدمنا — ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . فالموازنة بين أبي تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ؛ وكذا الموازنة بين « كورني » Corneille و« راسين » أو بين « بسكال » Pascal و« مونتيني » Montaigne أو بين « راسين » و« قولتير » في الأدب الفرنسي ، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومي ، لأن مثل هذه المقارنات — على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً — لا تنمى نطاق الأدب الواحد ، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أديبين مختلفين أو أكثر . ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب في علاقاته مع سابقيه من أبناء أمته . وكثيراً ما تسير على وتيرة واحدة وفي حدود ضيقة ، كدراستنا للحريري وتأثره ببديع

الزمان الهمداني ، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين في الأدب العربي . أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها في الأدب العربي وتطورها فيه ، ثم انتقلها للأدب الفارسي وحظها منه ؛ أو ندرس موضوعاً كموضوع « مجنون ليلى » في الأدب ، وكيف تطور في الأدب الفارسي وبعد عن ميدان الحب والغزل العذري إلى ميدان التصوف والرمزية في الأدب الثاني ؛ أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليوناني أو اللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم ، بناء على نظريتهم في محاكاة الأقدمين ، على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل ؛ أو ندرس تأثير شكسبير في المذهب الرومانتيكي في فرنسا ؟

مثل هذه الدراسات تُعد من صميم الأدب المقارن ، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومي البحت . ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة .

بقي لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذي شرحناه — وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب — أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لا يقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل أيضاً دراسة نوع التأثير الذي اصطبح به الكاتب في لغته التي يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو ما نستطيع أن نطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يبعد هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة .

فمثلاً ، قد تأثر صوفية القرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ولكن بعد تأويلهما تأويلاً كبيراً ، بحيث أدخلوا في مفهومهما كثيراً من فلسفة « أفلاطون » و « أفلوطين » العاطفية ، وكثيراً من مبادئ التصوف في الهند وإيران القديمة ،

ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة ، أى بعد أن أخضعوها لأرائهم وظنوا أنهم لها خاضعون . ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

ونرى مثلاً آخر لهذا التأويل فى الكاتب الإنجليزى « كارليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ — ١٨٨١) ، حين أول ما قرأه عن الكاتب والشاعر الألمانى « جوته » Goethe (١٧٤٩ — ١٨٣٢) ، فلم يلحظ ما فى إنتاجه الأدبى من جوانب السخرية والإلحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاستجابة إلى داعى الملذات . وإنما رأى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى فيه حكماً يدعوا إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش فى ظلال الدعة والواجب اليومى ؛ فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ : « وقد سمو « جوته » « فولتير » ألمانيا ، ولكنها تسمية خاطئة تصمه بما ليس فيه . وحتى لو ضربنا صفحاً عن مكاتبه وعن خلقه القويم — بوصفه إنساناً — فإنه فى تفكيره وكتابته ينتمى إلى طراز فى الرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده وفسد به [يقصد فولتير] . فليس « جوته » بالشاك ولا بالمجدف ، ولكنه المعلم الذى يحترم الحق . إنه ليس هداماً ، بل بناء ؛ وليس رجل فكر فحسب ، ولكنه حكيم^(١) . » .

وكان لتأويل « كارليل » صدى قوى فى رأى العام الإنجليزى ، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوه رائداً خلقياً لهم فيما يكتبون ؛ حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى « إدوارد بولور ليتون » فى مقدمة قصتين له^(٢) ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠ : « فيما يخص الفكرة الأولى ، فكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملى ، من اليسير أن يرى القارىء أننى مدين بها لقصة « ويلهم ميستر »

(١) انظر J. Marie-Carré : *Goethe en Angleterre*, Paris, 1920, pp. 124-129.

(٢) انظر E. Bulwer-Lytton: *Ernest Maltraverses*; Alice, préface.

Wilhelm Meister لجوته « ؛ وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزي الغنائي « تنسيمون » Tennyson (١٨٠٦-١٨٩٢) في « جوته » مثال الحكيم الخلق ؛ ويقتبس في بعض أشعاره من حكمه^(١) . ونعد هذا في الأدب المقارن من تأثير « جوته » بتأويل « كارليل » له . وإن كان هذا التأويل في الحقيقة مجافياً للصواب .

ويندرج في الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه : التأثير العكسي Influence à rebours ؛ كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر في أدب أمة أخرى ، فينتج عن هذه المقاومة أثرها في تأليفه . ولناخذ ذلك مثلاً شاعرنا أحمد شوقي في مسرحيته : كيلو باترا ، فقد تأثر في فكرة دفاعه عن « كيلو باترا » — بوصفها مصرية — بالمسرحيات الكثيرة الأوروبية في الموضوع — وقد ظفر موضوع « كيلو باترا » في الآداب الأوروبية بما لم يلد يظفر به موضوع آخر في عدد المسرحيات التي ألقت فيه — وفيها جميعاً اتخذت « كيلو باترا » مثال المرأة الشرقية أو المصرية في نظرهم فهي مستهترة ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة . وكان « أكتافئوس » مثال العقلية الغربية في رأيهم أيضاً . في جده واستقامته وقوته ؛ ثم كان « أنطونيوس » مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكيло باترا ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ؛ ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقي أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير « كيلو باترا » وطنية مخلصه ، تقدم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن « كيلو باترا » ناظرين لها في الآداب الأوروبية تلك النظرة ، كما أننا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقي في تصويره الفني لكيلو باترا في مسرحيته كذلك ، ولكننا — على أية

(١) انظر مرجع جون ماري كاريه السابق من ٢٠٦ — ٢١٥ ، ٢٥٢ — ٢٥٩ وكذا :

R. de Litt. Comparée, avril-septembre 1949, pp. 188-190.

حال — نعد شوقى متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء متأثراً عكسياً^(١).

وعلى الأدب المقارن — إذا تصدى لهذا اللون من البحث — أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب في أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذاك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومى في أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبي الذى أثر فيه .

هذا ؛ ولن يضير كاتباً — مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه — أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه ، منسجماً بمواهبه . فكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جذورها في تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة ، وراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة . ويقول « پول فاليرى » Paul Valéry في كتابه : choses Vues : « لا شيء

(١) ومثل آخر للتأثير العربى العكسى في الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى ، كما نراه في تاريخ البيهقى الذى امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولى في كتابه « الأوراق » . وإليك ترجمة ما يقوله أبو الفضل البيهقى عن الفارسية : « وكان أستاذى أبو الفضل الزوزنى رجلاً عظيماً ، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال في التاريخ . ولأنى إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجترئ هذا إلى الحديث عن تقسى ، ولذا أربأ عن الخوض فيه ، حتى لا يقال إن أبا الفضل يحاكي الصولى في مدحه لنفسه . لأن الصولى ألف في أحبار الغباسيين رضى الله عنهم ، وسمى كتابه : « الأوراق » . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره في اللغة والأدب والبحر — وفي الحق أنه كان يندر وجود مثله في عصره — ولكنه نابى على إطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيراً من قصائده . وقد ضج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده ، وإليك مثلاً ما عتب على إحداها : « عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت : لو طلب لوزير من الشاعر البحترى قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع ، فضحك الوزير وقال : « هذا صحيح » ، وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصرو الصولى ، والآن سيضحك كذلك مع القراء . وحين وقعت على هذه الحال امتنعت — أنا أبا الفضل البيهقى — أن أسلك طريق الصولى ، ولم أشأ أن أمدح نفسى » .

راجع الكتاب الفارسى : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥) ص ٦٠٢ .

أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ؛
فما الليث إلا عدة خراف مهضومة .

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن — في ميدان بحثه الذى شرحناه — على
عرض الحقائق ؛ بل يشرحها شرحاً تاريخياً مدعماً بالبراهين والنصوص من
الآداب التى يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ،
ولكن لا غنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ما هو قومى وما هو
دخيل ، وليبين أهمية اللقاح الأجنبي في إخصاب الأدب القومى وتكثير ثمراته .

فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ،
ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم
الشعوب وتقاربها في تراثها الفكرى . ثم هو — بعد كل هذا — يساعد على خروج
الآداب القومية من عزلتها ، كي ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث
الأدبى العالمى ^(١) . وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكلاً لتاريخ

(١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع بكل شئ إلى الاعتداد بأدبه والوقوف عند
حدوده واحتقار ما عداه ، وهذه نظرة ساذجة ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى
المتقنين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيئ في تعويق نهضتنا في الأدب
والنقد (انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث مقدمة الطبعة الثانية من ٢٢ — ٢٤) ،
ومن أمثلة هذا في القديم ما كان العرب يطلقونه في معنى « العجم » من أنه خلاف العرب ،
رجل أعجم وقوم عجم ، والأعجم من لا يفصح كالأعجمي ، كالعجم من الحيوانات . ونظير ذلك
ما كان من الفرنسيين في القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام ، فأجاد
التعبير عما يريد في بلاط « لويس الرابع عشر » ، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم
الإفصاح ، مما جعل الكاتب الخلق المعاصر : (لابروير) ينعتي عليهم ذلك ، ومما قاله : « ... إذا
كانت فينا صفات وحشية ، فهي تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقلان
في قوله وحججه مثلنا. La Bruyère: *Les Caractères*, XII, 22 — ونظير ذلك ما نراه
في كلام البجائية اللغوى الفرنسى (بوهور) Bouhours (١٦٢٨ — ١٧٠٢) إذ يقول :
« إن نطقنا — نحن الفرنسيين — هو النطق الطبيعى ، فلفة الصينيين والأسويين غناء ،
وكلام الألمان صخب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقع ، ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة —

الأدب ولا أساساً جيداً أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو — مع كل ذلك — عامل هام في دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء .

ولسكن الأدب المقارن الذي يزيد تاريخه قليلاً عن نصف قرن ، لم يفهم منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن ، بل فهم فهمًا خاطئًا حينًا وناقصًا أحيانًا . وقبل أن يستقل بوجوده علماء ، كان يختلط في كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب . لهذا وجب أن نتبع — إجمالاً — نشأته في أوروبا ، ومراحل نموه فيها ، لنبين كيف استقر على ما هو عليه الآن علماء مستقلين في فروع كثيرة .

== الإنجليز صغیر . والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون : ==

(Le P. Bouhours: *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1791; cf. Hallam: *Introduction to the Literature of Europe*, London, 1872, Vol. 4, p. 402.

الباب الأول

نشأة الأدب المقارن — الوضع الحالي لدراساته

عدة الباحث فيه — مجال البحث فيه

الفصل الأول

تاريخ نشأة الأدب المقارن

نقصد هنا نشأة الأدب المقارن في أوربا ، حيث اكتمل مفهومه ، وتشعبت أنواع البحث فيه ، وصارت له أهمية بين علوم الأدب لا تقل عن أهمية النقد الحديث ، بل أصبحت نتائج بحوثه عماد الأدب والنقد الحديث معاً . وفي تتبعنا نشأة هذا العلم الحديث من علوم الأدب ، نلم بنظريات في النقد ، وبأسس عامة في دراسات تاريخ الأدب ، كان لها أخطر الأثر في ميلاد هذا العلم واكتمال معناه . ولا غنى لدارس الأدب بعامة عن الإلمام بها ، كما أنها جوهرية للوقوف على تطور مفهوم الأدب المقارن ، حتى يتيسر لنا فهم دراساته الحديثة ومناهج بحثه .

طبيعي أن يسبق ظهور الأدب المقارن — بوصفه علماً — وجود ظواهره المختلفة في الآداب العالمية ، أي تحقق التأثير والتأثر بين تلك الآداب . وليس الأدب المقارن في ذلك بدعاً بين العلوم كلها ، وبخاصة العلوم الإنسانية واللغوية . فقد سبقت الظواهر الفلكية مثلاً وجود علم الفلك . والظواهر الاجتماعية والنفسية قديمة قدم الإنسان والجماعات الإنسانية ، على حين لم يظهر علم النفس والاجتماع إلا في المصور الحديثة . وبديهي أن ظواهر النحو والبلاغة تسبق علوم النحو واللغة في كل أمة .

وأقدم ظاهرة في تأثير أدب في أدب آخر ، وأعظمها نتائج في القديم ،

ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني . ففي عام ١٤٦ ق . م انهزمت اليونان أمام روما ، واسكنها ما لبثت أن جعلتها تابعة لها ثقافياً وأديباً . وكثيراً ما يرددُ مؤرخو الفكر الإنساني أن روما مدينة لليونان في فلسفتها وفنّها ونزعتها الإنسانية وأدبها كله . وفي هذا كله كانت محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتابتهم وفلاسفتهم ملحوظة من مؤرخي الأدب والفكر ، حتى من مؤرخي الرومان أنفسهم . ولم يكن للأدب اللاتيني من أصالة تذكر يستقل بها عن تأثير الأدب اليوناني ، فيما عدا ما يحتمل أن يكون في جنسي التاريخ والخطابة^(١) . وهذه ظاهرة خصبة من ظواهر الأدب المقارن ليس هنا مجال شرحها .

ولكن الذي يهمنا هنا أنها أثرت لدى النقاد اللاتينيين ما كان نواة نظرية « المحاكاة » في عصر النهضة الأوروبية ، في معنى محاكاة اللاتينيين اليونان والسير على أثرهم ، رغبةً منهم في نهضة الأدب اللاتيني . وهذا معنى آخر للمحاكاة ، يغاير « المحاكاة » التي دعا إليها « أرسطو » حين أراد أن يبين الصلة بين الفن بعامة وبين الطبيعة^(٢) . فللشاعر — عند نقاد الرومان — أن يحاكي العباقر الذين هم بدورهم قد حاكوا الطبيعة . فيقول « هوراس » (٦٥ — ٨ ق . م) في فن شعره : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً »^(٣) . وفي هذا اعتراف منه بأن محاكاة اليونانيين في أدبهم مثمرة ، على ألا تمحو أصالة الشاعر .

وقد خطا بعده الناقد الروماني « كاتيليان » Quintilian (٣٥ — ٩٦ م) خطوات واسعة في شرح هذه النظرية التي كانت ذات أثر بعيد المدى لدى

(١) انظر :

Nicolas Ségur: *Histoire de la Littérature Européenne*, I, 2ème Partie, chap. 1, 2.

(٢) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٩ — ٧٨ .

Horace: *Ars Poetica*, Vers 268-269.

(٣)

النقاد حتى الكلاسيكية . فقد سَنَ هذه المحاكاة قواعد عامة : أولاها أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه ، وهو يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان ؛ والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة ، بل تتطلب مواهب خاصة في الكاتب الذي يحاكي ، شأنها في ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي الجوهر موضوع الأدب ومنهجه ؛ ورابعها أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذجهم التي يتيسر له محاكاتها ، وأن تتوفر له قوة الحكم ليميز الجيد من الرديء ، ليحاول محاكاة الجيد فيما تحتمل طاقته ؛ وأخيراً يقرر « كانتيليان » أن المحاكاة في ذاتها غير كافية ، ويجب ألا تنوق ابتكار الشاعر وألا تحول دون أصالته^(١) . وفي ظل نظرية « المحاكاة » هذه ، ثم للأدب الروماني الازدهار ، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان مع توافر أصالتهم في وقتٍ مَعاً . وتبعاً لهذه النظرية كان النقاد والمؤرخون الرومانيون يقارنون بين هؤلاء الكتاب ونماذجهم من اليونانيين ، بما يُعد صورة ساذجة للمقارنة ، لم تتعد ما أشرنا إليه من حدود .

وفي العصور الوسطى التي امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣ م ، خضعت الآداب الأوربية المختلفة لعوامل مشتركة ، وحدثت بعض اتجاهاتها ، ووثقت علاقاتها ببعضها ببعض . وكان لهذا التوحيد في اتجاه الأدب مظهران عامان : أولهما ديني ، كان رجال الدين فيه هم المسيطرون ، فكان منهم القراء والكتاب معاً . وتغلغل الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي ، فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم والأدب كما كانت هي لغة الكنيسة^(٢) ، وثاني هذين المظهرين العامين كان في الفروسة التي وحدث ما بين كثير من الآداب الأوربية في تلك العصور .

(١) انظر : Quintilianus: *Institutio Oratoria* (Institution Oratoire): X, II, 1, 10, 16, 27, 14, 18, 19, 4.

Nicolas Ségur, *op. cit.*, I, pp. 210-211.

(٢) انظر :

وفي هذين الاتجاهين سار الإنتاج الأدبي الأوربي في كثرته الغالبة ، مما أكسب ذلك الأدب طابع العالمية في اتجاهه العام ..

وكان من الممكن ، لذلك ، أن يصبح مجال دراساتٍ مقارنة في البحث عن المؤثرات العامة التي وحدث اتجاهاته . وكانت هذه المؤثرات دينية مسيحية أو شرقية عربية^(١) ، ولكن لم يوجد مجال لتلك الدراسات طوال تلك العصور ، بل تأخر بتلك الدراسة الزمن حتى العصور الحديثة ، حين نهض تاريخ الأدب والنقد الأدبي^(٢) .

وفي عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) اتجهت الآداب الأوربية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاينية ، وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان وبخاصة « أرسطو » ، فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ، ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها . وكانت الدعوة إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتها بمثابة ثورة فكرية في ذلك العصر ، لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي .

وعاد رجال الأدب — في عصر النهضة — إلى نظرية المحاكاة ، محاكاة الأقدمين من يونانيين ولاينيين ، وكانوا ولوعين بما في هذين الأدبين من اتجاهات إنسانية ، لأنهما عنيا بالإنسان ومشكلاته ، لا من وجهة نظر ميتافيزيقية ، بل من وجهة نظر

(١) كان للعرب تأثير في الحياة العاطفية الأوربية ، وسنشير إلى شيء من ذلك حين ندرس الأجناس الأدبية في هذا الكتاب .

(٢) انظر :

P. Van Tieghem: *La Littérature Comparée*. pp. 20-22.

إنسانية ولذا كانت آلهة اليونان أقرب في صفاتها إلى الناس . ومن أجل هذا سميت حركتهم النزعة الإنسانية . ولا يهمنا هنا إلا ما يتصل بنظرية المحاكاة التي بدأها من قبل « هوراس » ، وشرحها « كانتيليان » كما سبق أن أشرنا^(١) .

وكان هذا الشرح أوضح ما يكون لدى « جماعة الثريا »^(٢) من الفرنسيين في عصر النهضة . وقد اتخذوا من هذه النظرية وسيلة ناجحة لإغناء اللغة الفرنسية نظراً وتطبيقاً .

ومنهم الشاعر الناقد « دورا » (١٥٠٨ — ١٥٨٨) الذي سلك في تلقين تلاميذه معنى نظرية المحاكاة مسلكاً عملياً مشيراً . فقد أوضح لتلاميذه ما تدين به اللاتينية لليونانية . إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا أدب يذكر لها — ثم ازدهر أدبها على أثر اتصالها بالأدب اليوناني . وكان يشرح لهم كيف كان « شيشرون » الروماني مديناً في خطابه لخطيب اليونان « ديموستين » ؛ وكيف تأثر « فرجيل » اللاتيني بشاعري اليونان : « تيوكريت » و « هوميروس » ؛ وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » في أشعاره اللاتينية ... وتعد دراسات « دورا » على هذا النحو من أقدم ما عرف من الدراسات الأدبية المقارنة المثمرة ، وإن تكن بدائية في منهجها^(٣) . وقد كانت اللاتينية في دراساته مثلاً واضح الدلالة على أن اللغة المعوزة الفقيرة تغني وتنضج بتأثرها بأدب أرقى وأغنى ، فتتجدد أفكارها بتجدد منابع إلهامها ... وسرعان ما أضيف

(١) ص ١٧ — ١٨ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد هنا أسماء سبعة من الشعراء الفرنسيين في عهد (هنري الثاني) (١٥٤٧ : — ١٥٥٩) هم : (رونسار) و (دوبلي) و (ريمى بلو) و (چودل) و (دورا) و (باثيف) و (بليتييه) ؛ على خلاف في هذه القائمة ليس هنا مجال تفصيله ؛ وسنستشهد بأقوال مشاهير نقادهم اللاتينيين فيما نحن بصدده .

(٣) راجع :

Henri Chamard: *Histoire de la Pléiade*, Vol. I, pp. 103-104.

إلى مثال اللاتينية ساعد آخر ، هو نهوض الأدب الإيطالي في عصر النهضة . على أثر اتصاله بالأدبين اليوناني واللاتيني . فرسخ في الأذهان — على الأثر — أن الأمل قوى في أن تحذو اللغة الفرنسية حذو اللاتينية والإيطالية ، فترقى عن طريق محاكاة الآداب القديمة .

ويرى ناقدهم الآخر « دى بلي » (١٥٢٢ — ١٥٦٠) — في دفاعه عن اللغة الفرنسية — أنه « بدون محاكاة اليونانيين والرومانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ما شهر به الأقدمون من سمو وتألّق » . ثم يلحق بالأقدمين المحدثين من الإيطاليين . ويرى أنه لا بد للشعراء من الرجوع إلى نصوص الآداب القديمة بأنفسهم وهضمها . وعنده أنه لا تكفى الترجمة في الأدب . إذ أنها لا تغنى عن الأصل شيئاً ، حتى لو كانت أمينة وفية للأصل المترجم عنه ؛ لأنه لا سبيل فيها إلى نقل الخصائص الأدبية . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم عديدة الجدوى فنياً ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيف رهين غمده » . وعنده أن كل ترجمة خيانة للأصل ، وجحود بما له من قيمة . ودعوته هذه فيها شيء من الحق ، إذ أنه لا بد من معرفة الدارسين للغة النص الذى يدرسونه ، كي يقفوا على كل ما له من روعة فنية في لغته ؛ وهذا أصل من أصول الأدب المقارن اليوم . وقد كان « دى بلي » يقصد من دعوته إليه أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة . « فلننهج نهج الرومان في إغناء لغتهم بمحاكاة لغتهم اليونانيين : لقد قمصوا الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلهم بحثاً وإطلاعاً ، وهضمهم هضمًا ، فصيروهم رومانين لحماً ودمًا » (١) .

وقد خالفه في رأيه السابق في الترجمة أكثر زملائه من « جماعة الثريا » .

(١) انظر : Du Bellay: *Défense et Illustration de la Langue Fran-*

çaise, I, V.; H. Chamard, *op. cit.*, pp. 186-187.

فيرى پلتييه Peletier (١٥١٧ — ١٥٨٢) أن للترجمة الأمانة الوفية لأصلها « فضيلة إغناء اللغة التي تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طلية وحكم . « وإن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق »^(١) .

والذي يتضح من آراء أولئك الدعاة — في نزعتهم الإنسانية — أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذي حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة لمحاكاتها . وشرط آخر وضعه هؤلاء الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وهو جوهرى لإثمار هذه الدعوة ، ويهمننا — من حيث المبدأ — في دراساتنا المقارنة : هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس اللغة . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود اللغة وركودها : « حذار — يا من تريد للفتك النمو ، وتريد أن تنبع فيها — من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة ، فتقلد أدباء لغتك ... فهذه نزعة مثوفة لاجدوى منها ، ولا سمو فيها ... فليست سوى منخ لغتك ما هو في حوزتها سلفاً »^(٢) . وبمحاكاة الآداب القديمة يستطيع خلق أجناس أدبية جديدة وهو مالا يتيسر بمحاكاة أدباء اللغة نفسها : « ولو أنى سئلت عن خيرة شعرائنا ... لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مدينون لهم بالكثير . ولكننى أقول إننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر أكثر جدة وخصباً ، إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان »^(٣) .

على أن المحاكاة — على هذا النحو — يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، تطلعه ولا تقضى على أن يسبق نمودجه . ولهذا يرى « پلتييه » — وهو فى هذا متأثر بكانتيليان

(١) المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٢) انظر : ...

Du Bellay: *Défense et Illustration de la Langue Française*, op. cit., I, VIII; H. Chamard, op. cit., I, pp. 192-193.

(٣) انظر : ...
Du Bellay, op. cit., I, VII; H. Chamard, op. cit., I, 193.

الرومانى — أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً ، وإنما هى السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ، ويجب عليه أن يطمح — لا إضافة شىء من عنده فحسب — بل إلى أن يفضل نموذجاً فى كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملاً ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساوانك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة ، ... فالتقليد المحض لا ينتج عنه شىء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً بل يبقى دائماً أخيراً ، ... وأى مجد فى السير على درب ممد مطروق ؟ ! »^(١).

وقد اكتملت فى هذه الحدود نظرية المحاكاة كما صارت عند الكلاسيكيين وهى مبنية على أمرين : تمجيد تراث اليونان والرومان للاقتداء به ؛ ثم وجوب بذل الجهد فى مجاوزة النماذج التى تحاكى . وينص على الأمر الأول « لابروبير » فى قوله : « كل شىء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ... ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون ، والنابعون من المحدثين »^(٢) . وينص نفس الكاتب على الأمر الثانى بقوله : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطاع — مع توافر القدرة — التفوق على الأقدمين ، إلا بمخاطبتهم »^(٣).

ونتأج هذه النظرية المسلم بها ، والتى تمت بصلة إلى الدراسات المقارنة : أن الأصالة المطبقة مستحيلة ، فأكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقه ، وأن

(١) انظر : H. Chamard, op. cit., II, pp. 105-106.

(٢) انظر : La Bruyère: *Les Caractères*, I, *Pensée*, I. ويقصد بالأقدمين

اليونان والرومان ، والمحدثين الإيطاليين لعبيده .
(٣) نفس المرجع ونفس الفصل ، الفكرة الخامسة عشرة .

التأثر طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعاً ؛ وأن المحاكاة الرشيدة طريق
إغناء اللغات .

غير أن كلمة المحاكاة في ذاتها غامضة ، طالما أسفت إلى التقليد الذي يحو
الأصالة . وإنما يقصد بها التأثر الهاضم الأصيل ، لا التقليد الخاضع الدليل .
وقد فلسفها الشراح الإيطاليون في القرن السادس عشر بأنها إكمال لنظرية
«أرسطو» في محاكاة الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة — لمن يلجأ إليها من الكتاب
والشعراء مباشرة — نماذج ناقصة . وعلى الفنان أن يختار من بين نماذجها ليكمل
نموذجه الفني الجميل . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفني ، فخلقوا طبيعة فنية
كاملة ، كملوا ما في الطبيعة من نقص . فعلمنا أن محاكي الطبيعة من خلال
نماذجهم البريئة من الخلل والاضطراب . وعلى من يحاكي — في نظر الكلاسيكيين
أن يراعى ثلاثة مبادئ : أولها أن يختار من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من
الزائف في نموذجه ، ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون ، وأساس الاختيار
العقل الرشيد والدربة الفنية . وثاني هذه المبادئ أن يحاكي ما يتفق وعصره ،
كما كتب الأقدمون لعصرهم . وثالثها ألا يحاكي الكتاب من نفس لفته ، على
نحو ما سبق أن عللنا^(١) .

وبتأثير نظرية المحاكاة هذه اتجه العصر الكلاسيكي (القرن السابع عشر
والثامن عشر) إلى التقنين في الأدب ، أى إلى النقد الفني العملي ، متخذاً من
الآداب القديمة المثال الذي يحتذى . فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لمختلف
الأجناس الأدبية ، وأن يدعو الكتاب للسير عليها ، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم
بمبلغ اتباعهم لتلك القواعد . وبالرغم من تأثر ذلك الأدب بالآداب القديمة إنتاجاً
ونقداً ، كانت مهمة الناقد أبعد ما تكون عن الاتجاه التاريخي ، وعن البحث في

(١) انظر : R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique*,
2ème Partie, Chap. VI.

المنابع التي استقى منها الكاتب : إذ كانت غاياتهم فنية عملية ، هي الإرشاد والدعوة إلى الإنتاج على حسب قواعد جرت بحرى العقائد^(١) .

وحين تأثر الأدب الفرنسى بأداب أخرى غير الآداب القديمة ، كالأدب الإيطالى وكالأدب الأسباني مثلاً ، تعرض بعض النقاد لدراسة تلك الصلات الأدبية الدولية ، كما فعلت (مدام دي سكوديرى) Me. de Scudéry حين لامت الشاعر (كورنى) Corneille على مرقته مسرحيته المسماة «السيد» Le Cide من الأدب الأسباني ؛ ولكن تلك الدراسات لم تعد أن تكون كشفاً عن مرقعة للتقريع عليها ، أو مجرد حكم على كتاب يراد نقده ، من غير تعرض للصلات التاريخية . وبدون تفكير فى تحايل تلك الصلات وتقويمها .

وفى القرن الثامن عشر جد من العوامل ما كان حرياً أن يجعل من المقارنات العلم الأدبى المنشود ، ولكن تلك العوامل لم تثمر ثمرتها . ففى ذلك القرن توثقت الصلات بين الآداب الأوروبية أكثر مما كانت عليه فى القرن السابق ، واشتد شوق الباحثين إلى التعرف بأداب أخرى لم تكن معروفة ، كآداب أهل شمال أوربا ، وكالأدب الإنجليزى والألماني فى فرنسا ؛ وتعددت الرحلات وكثرت الترجمات . واتجه الأدب اتجاهاً إنسانياً من شأنه أن يخرج به من حدود القومية إلى أفق أوسع وغاية أسمى^(٢) .

(١) ولهذا يسمى هذا النوع من النقد Critique dogmatique أى النقد العنائدى أو التقريرى ومثله فى فرنسا فن الشعر تأليف (بولوا) Boileau: *L'Art Poétique* ، ومثاله فى أسبانيا كتاب الفن الجديد فى عمل المسرحيات ، تأليف لوب دى فيجا de Acer Comedias Lopez de Vega: *El Arte Nuevo* ؛ ومثاله فى ألمانيا مؤلفات Gottsched ومؤلفات (بودمر) Bodmer فى عمل الشعر والمسرحيات :

انظر : *Revue de Synthèse*, 1920, pp. 1-2.

(٢) هذا ما يفصاه (بول هازارد) فى كتابه القيم :
Paul Hazard: *La Pensée Européenne au XVIII siècle*.

ولكن كل هذه العوامل لم تشعر الثمرة المرجوة ، لا في خلق تاريخ الأدب على ما هو عليه اليوم ، ولا في نشأة الدراسات في الأدب المقارن^(١) . وذلك أن أكثر مؤرخي الأدب حتى نهاية القرن الثامن عشر لم يتجاوزوا حدود سرد حياة المؤلفين وعرض نصوص من مؤلفاتهم ، فإذا تعرضوا بعد ذلك للشرح ، فلا يعدو شرحهم أصول السكليات اللغوية وبعض المعاني البلاغية^(٢) . فإذا اتسع أفق ناقد مثل « قولتير » إلى تحليل نص أدبي لبيان قيمته ، فإنه لا يتجاوز غالباً ميدان التاريخ ، مع تعليق هين القيمة في الحكم على النص .

وبمناسبة تعرضنا لقولتير ، نقول : إنه وآخرين^(٣) مثله قد اتسعت آفاقهم في تقديم الأدبي ، فعرضوا لأداب أمم أخرى بالنقد والموازنة^(٤) . ولكن تقديمهم لم يقصد إلى بيان أصول الأجناس الأدبية من الناحية التاريخية ، ولم يرم إلى شرح التأثير والتأثر من الوجهة العلمية ، ولم يعبأ بدراسات البعثات والعوامل المختلفة ، مما هو من صميم الأدب المقارن ، فلم يكن تقديمهم إلا للحكم على كاتب أو على عمله حكماً مبنياً على القواعد الأدبية التي سنها أسلافهم في القرن السابع عشر ، وعلى اعتبارات مستقلة من ذوق العصر الذي عاشوا فيه .

كان على الأدب المقارن أن ينتظر ، إذاً ، حتى القرن التاسع عشر ؛ ففي أثنائه جد من العوامل المختلفة ما خرج به إلى حيز الوجود . وسنجد القول في بيان هذه العوامل ، مقتصدين جهد الطاقة في ذكر أسماء النقاد والكتاب حتى لا تثقل على ذاكرة القارئ .

P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 22.

(١) انظر :

Revue de Synthèse, 1920, p. 2.

(٢) انظر :

Freron, Laharpe, Marmontel

(٣) مثل النقاد الفرنسيين :

(٤) راجع مثلاً الرسالة الثامنة عشرة من كتاب قولتير :

Lettres Philosophiques.

كان القرن التاسع عشر في أوروبا عهد تقدم ملحوظ في الناحية الاجتماعية وفي البحوث العلمية . وتبع هذا التقدم رغبة قوية في استيعاب نواحي البحث في العلوم الأدبية من جهة ، وفي تعرف الشعوب بعضها ببعض من جهة أخرى ؛ فكثرت الأسفار وتعددت التراجم للآثار الأدبية لمختلف الدول . وعكف العلماء والكتاب على درس مختلف الطواهر الاجتماعية والأدبية ، متعمقين في بحوثهم ، محاولين رجوع كل ظاهرة إلى أسبابها . ونشأ عن ذلك كله اتجاهان عامان أثرا في نشأة الأدب المقارن وفي نموه عن طريقين مختلفين . هذان الاتجاهان هما :

(١) الحركة الرومانتيكية . (ب) النهضة العلمية .

١ - الحركة الرومانتيكية

الرومانتيكية فاتحة العصور الحديثة في الفكر والأدب . وأهميتها في تاريخ الفكر الحديث بالغة . لأنها — بما اشتملت عليه من مبادئ وبما مهد لها من اتجاهات في القرن الثامن عشر — قد يسرت للانسان الحصول على حقوقه ، إذ مهدت للثورات وعاصرتها . ثم لأنها مهدت لجميع المذاهب الحديثة الأدبية التي تلتها ، واحتوت على بذورها العامة . ونشرح الآن من مبادئها بقدر ما يساعد على فهم تأثيرها في نشأة الأدب المقارن . وقد كانت هذه المبادئ في جملتها معارضة للمبادئ الكلاسيكية التي قامت الرومانتيكية على أنقاضها في أواخر القرن الثامن عشر في أوروبا ، ثم في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقد قامت الرومانتيكية في إنجلترا أولا ، ثم في ألمانيا ، ثم في فرنسا ، ثم في أسبانيا وإيطاليا . وتقابل هنا بين المبادئ العامة لكل من المذهبين : الكلاسيكي والرومانتيكي ، حتى يتضح ما قامت به الرومانتيكية من تأثير عام ، ثم من توجيه الدراسات الأدبية ونجهة

مقارنة

١. — العقل والعاطفة :

كان العقل عند الكلاسيكيين أساس فلسفتهم في الجمال والأدب ، على حين عند الرومانتيكيون بالقلب والعاطفة دون العقل . .

أما الكلاسيكيون فكان العقل عندهم مرادفاً للذوق السليم أو صواب الحكم . ولا تتوافر السلامة أو الصواب إلا إذا اتفق الحكم مع ما تواضع عليه المجتمع ، وما ساد من تقاليد . وفي هذا الاتجاه العقلي يظهر صواب الحكم . فيجب أن تقاد العبقرية الفردية بزمام الحكم الجماعي الرشيد عندهم دائماً . ويجب أن تمر الخواطر في مجال التفكير ، لتصفى وتهذب ، حتى تخرج إلى الناس منطقية معتدلة غير مشبوبة . والشعر عندهم « لغة العقل » ، فلا بد أن يبرأ من الخيال الجامح ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة . وعلى الشاعر ألا يسجل من خواطره في شعره إلا ما هو عام مشترك بين الناس ، كما يقتضيه المنطق والفكر . وخير الكتب — عند الكلاسيكيين — هي تلك التي يقرأها المرء فيرى فيها أفكاره . حتى ليعتقد أنه كان يستطيع تأليفها^(١) . والأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة ، هي أجل ما يستطيع الكاتب أن يجلوه للناس^(٢) . وقد دعوا إلى اتباع اليونان والرومان في نظريتهم في « المحاكاة » . باسم العقل . وعظّموا من شأن « أرسطو » ، واتبعوا ما سنّ لهم من قواعد ، لأنه كان يعتمد على سلطان العقل . وعندهم أن الأقدمين جميعاً كانوا خير مترجمين للعقل . ويسجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة ، فيما يسجل من قواعد الكلاسيكيين العامة . فيقول . « أحبوا دائماً العقل ، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة »^(٣) .

Pascal: *Pensées*, Paris, 1925, Vol. II, p. 207.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦ — ٣٠٧ .

Boileau: *Art Poétique*, Chant I, Vers 37-38.

(٣) انظر :

وقد استندت هذه النزعة العقلية عند الكلاسيكيين أولاً على ما قاله شراح أرسطو من الإيطاليين ؛ وتلاقت عند الفرنسيين بعد ذلك مع النزعة العقلية في فلسفة « ديكارت » فعززتها . على أن الفرق كبير بين النزعة العقلية « الديكارتية » والنزعة العقلية الكلاسيكية في الأدب ، إذ اتخذ الكلاسيكيون من العقل وسيلة لتبرير القواعد المقررة ، ولم يسلكوا في تقديم مسلك « ديكارت » في منهجه في الشك ، في رغبته في القضاء على الأفكار السابقة الموروثة قبل بناء الفكرة الجديدة ، بل كان العقل دعامة تبرير القواعد والنظم السائدة . ففي الواقع لم يكن العقل حراً ، أو بعبارة أخرى : « كان العقل يملك ، ولكن « أرسطو » هو الذي كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالذوق الفردي ، وبالأراء المتطرفة التي تتعارض مع الذوق الجماعي ، ويعارضونه كذلك بالخيال الذاتي . ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، ولأنه دعامة الفن الصالح لكل زمان ومكان ، وهو ما يحرصون عليهم في أدبهم . وطالما دعوا إلى كبح جماح الخيال ، وقيادته بالعقل الجماعي أو الذوق السليم كما شرحوه . وقد حدا ذلك ببعضهم^(١) إلى تهجين الشعر نفسه والخط من قدره باسم العقل ، لأن الفكرة الواضحة يفضل فيها النثر الشعر . وفي ذلك بدأ تأثير « ديكارت » يتضح ، لأنه هون من شأن الخيال^(٢) . فضعف شأنه على الأثر ، بل دالت دولة الشعر الغنائي كله حتى قامت الرومانتيكية^(٣) . وأما الرومانتيكيون فإنهم يجحدون ذلك الاتجاه العقلي الذي مجده الكلاسيكيون ، ويستبدلون به العاطفة والشعور . وهم يسلمون قيادهم إلى القلب ،

(١) هو : Saint Evremont .

(٢) انظر لموقف الكلاسيكيين من الخيال مقالا لنا في « المجلة » عدد يولييه ١٩٥٩ عنوانه : الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية .

(٣) انظر .

R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique en France*, 2me Partie, Chap. IV.

لأنه منبع الإلهام ، والهادى الذى لا يخطئ ، إذ هو موطن الشعور ، ومكان الضمير . والضمير عندهم « قوة من قوى النفس قائمة بذاتها ، وهو غريزة خلقية تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والذوق^(١) » . وها هو ذا « ألفريد دى موسيه » يعارض « بوالو » فى مبدئه العقلى على حسب ما ذكرنا له من شعر^(٢) ؛ يقول « موسيه » : « أول مسألة لى هى ألا ألقى بالآ إلى العقل^(٣) » ، يقصد العقل فى معناه الكلاسيكى السابق . ثم ينصح صديقاً له أن « اقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية ، وفيه الرحمة والعذاب والحب ، وفيه صخرة صحراء الحياة ، حيث تنبجس أمواج الألحان — يوماً ما — إذ مستها عصا موسى^(٤) » .

وقد قامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية التى راجت فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، وبخاصة النصف الثانى منه . وعند هؤلاء الفلاسفة أن الفهم والشعور أساسان للإدراك ، ولكن إذا كانت القوانين التى تخضع لها الأشياء هى موضوع الإدراك العامى ، فإن العقل يعتمد — فى تنظيمه للعالم وما فيه من ظاهرات حسية — على الشعور بالجمال . « والجمال هو دعامة كل نشاط إنسانى . وهو أساس ما فى الإدراك نفسه من نظام ومن صبغة فنية تظهر فيها شخصية الإنسان وأصالته^(٥) » .

(١) تاريخ الفلسفة تأليف « إميل برييه » E. Bréhier ، باريس ، ١٩٥٠ ، ج ٢ ص ٢٨٦ — ٢٨٧ .

(٢) هذا الكتاب ص ٣٣ .

(٣) انظر : A. de Musset: *Poésies Nouvelles*, éd. Garnier, p. 158.

(٤) انظر : A. de Musset: *Poésies Complètes*, Paris 1947, p. 118.

(٥) هذه مسألة جوهرية فى فلسفة « شلنج » Schelling ولها أصل فى فلسفة « كانت » . راجع :

A: Beguin dans: *Le Romantisme Allemand*, Paris 1949, p. 130 et s.

ومن قبل كان للعاطفة مكان في فلسفة « لوك » Locke الإنجليزى و « كوندورسيه » Condorcet الفرنسى . وقد قررا أن أساس ما تقوم به النفس من النشاط المبني على ما يصدر لها من الحواس منحصر « في الرغبة التى يثيرها القلق ، وبها تتتابع عواطفنا وتتجدد وتتكاثر ، فتكتسب حياتنا كل ما لها من معنى » . والرغبة فى الشيء أو عنه — بما تثيره من إقبال أو خوف وضيق — هى التى تدفعنا إلى كل ما نقوم به من أعمال ، وما يدور بخلدنا من أفكار . ومصدر الرغبة العاطفة . والعقلاء دون ذوى العواطف ، بل قد يكون المرء أحق إذا خلا من العاطفة : « ليزعم هؤلاء الذين لم يحبوا قط أنهم أسمى تفكيراً من غيرهم ما بدا لهم ، فإنى أجيبهم : أن هناك أفكاراً صحيحة لاحصر لها ، ولا سبيل إلى وصولهم إليها ، لأنها محصورة فى نطاق العاطفة ، حتى ليكن أن يقال : إن القلب له أفكاره الخاصة به ^(١) » .

هذا إلى أن هناك مسألة من المسائل شغلت الفلاسفة وأهل الفن طوال القرن الثامن عشر : ما الجمال ؟ وما مقاييسه ؟ وكانت الإجابة عليها هيمنة يسيرة فى العصر الكلاسيكى . فما الجمال إلا انعكاس الحقيقة . والجمال هو هوى كل العصور والبلاد ، شأنه فى ذلك شأن الطبيعة . وعند الكلاسيكيين أن « الذوق (الكلاسيكى) لباريس مطابق لذوق أثينا ، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثير بما أسأل من قبل دموع أرقى الشعوب علماء ، وهو شعب أثينا ^(٢) » . ولكن المسألة أصبحت معقدة عند الفلاسفة العاطفيين الذين أثروا ببحوثهم فى الرومانتيكية . إذ مرد الجمال إلى الذوق . والذوق فردى . وخلق الفنان للجمال يستلزم القرينة أو العبقرية .

(١) انظر :

P. Hazard: *La Crise de la Conscience Européenne*, I, p. 124.

Racine: *Iphegénie*, Préface.

(٢) انظر :

ومن هنا تفرعت مسائل أخرى . فما الذوق ؟ وما العبقرية ؟ فيض من بحوث زلزلت القواعد الكلاسيكية . فبعد أن كان الجمال موضوعياً أصبح ذاتياً ، و بعد أن كان مطلقاً أصبح نسبياً ، و بعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريبية أساسها الحاسة النفسية الجمالية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف . وهذه الحاسة هي التي تجعلنا نبحث عن المتعة في الشيء الجميل ونشعر بها ؛ « وهي مختلفة كل الاختلاف عن أنواع المتع التي نحصلها بمعرفة المبادئ والأسباب ، أو باستخدام الأشياء المتناسبة الأجزاء . وقد يضيف العقل إلى متعة الجمال بالكشف عن منفعتنا ، أو بما نشعر به من السرور الذي يصحب ، عادة ، المعرفة في ذاتها . ولكن ليس العقل جوهرياً بالنسبة لها ، أي أننا إذا كنا قد حرمانا تلك الحاسة الجمالية الذاتية فإننا سنقول : إن المنازل والحداثق والثياب لا ثقة أو مفيدة أو مريحة ، ولكن لن نقول أبداً إنها جميلة^(١) » .

٢ — نشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين ، والجمال عند الرومانتيكيين :

إذا كان الأدب الكلاسيكي عقلياً ، فمن الطبيعي أن ينصرف إلى البحث عن الحقيقة في معناها العام ، متجنباً متاهات المشاعر الذاتية التي قد تؤدي إلى الخروج عن المؤلف ، أو تمس ما اصطلاح عليه من العادات والتقاليد . فهو أدب معتدل يعالج الحالات العادية المألوفة التي يمكن أن تنطبق على الإنسان في كل مجتمع وكل عصر ، ولا مكان فيه للحالات الشاذة أو الغايات غير المعقولة لدى الناس جميعاً . فكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله « بوالو » : « لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر في كل

(١) هذه العبارات من كتاب :

Hutcheson: *Inquiry to the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1727.

P. Hazard, *op. cit.*, p. 119.

انظر :

شيء ، حتى في الخرافات ، حيث لا يقصد بما في الخيال من براءة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون ^(١) . وهذا واضح في الخطب والرسائل . وهو واضح كذلك في القصص والمسرحيات ، حيث لا ينتقل إنسان من طبقة إلى طبقة دونها أو أعلى منها ، فيبقى السيد سيداً ، والخدام كذلك لا يتطلع إلى مكانة سيده . وتظل العادات والتقاليد مرعية الجانب ، إذ كان الكلاسيكيون يعيشون في مجتمع أرستقراطي ، شديد الاعتزاز بما استقر فيه من قواعد ، متخذاً منها ساس الحقيقة العامة التي يؤمن بها .

على حين لا يؤمن الرومانتيكيون بهذه الحقيقة العامة ، ويستبدلون بها الجمال في معناه العاطفي الإنساني ، كما هو في فلسفة العاطفيين التي أوجزنا فيها القول . فالجمال وحده هو ما ينشده الرومانتيكيون . يعارض « ألفرد دي موسيه » « بوالو » في مبدئه الكلاسيكي من نشدان الحقيقة ، فيقول : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة » ^(٢) . فكل كاتب رومانتيكي وما يهديه قلبه إليه من مشاعر وخواطر ، لا تقيده حقائق الكلاسيكيين وما تواضعوا عليه من تقاليد الحقيقة العامة . ولذا يتغنى الرومانتيكيون هياماً بجمال النفوس ، عظيمة كانت أم ضئيلة . وتأخذهم الرحمة بالجنس البشري كله . وتفيض عيونهم بالدموع من أجل ضحايا المجتمع ، منادين بإنصافهم ، مهاجمين ما استقر في المجتمع من قواعد هي عقبات في سبيل ذلك الإنصاف ، ومشيدون بالحياة النظرية الوديمة في الطبقات الدنيا التي لا تحظى بما يحظى به الأرستقراطيون من نعمة وجاه . وقد يحلم الرومانتيكيون بمجتمع مثالي تنال فيه الحقوق دون بذل جهد في أداء الواجب . وفي عالمهم الأدبي ينتقل الإنسان من الطبقة الدنيا إلى أعلى طبقة في المجتمع ، لأنهم

Boileau: *Epitres*, IX, Vers 43-46.

(١) انظر :

A. de Musset: *Poésies Nouvelles*, op. cit., p. 157.

(٢) انظر :

لا يحترمون الحدود التي تفصل بين الطبقات على أساس ظالم . ويحملون في أدبهم بعالم تزول فيه الفواصل الظالمة . ومهما تكن من صلة بين أدبهم والحياة الواقعية ، فهي صلة العالم المتحرر من حقائق المجتمع ، ومما يقدره المجتمع من تقاليد لا مبرر لها . وعندهم أن الإنسان المتوحش في الأدغال ، والفطري في الأكواخ ، كلاهما أقرب إلى الفضيلة من المتعدين الذين انغمسوا في جمأة المجتمع ورذائله .

٣ — الغاية من الأدب :

نتيجةً لنشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين ، كان أدبهم خلقياً في غايته . فالمهمة يجب أن تكون خلقية غايتها إصلاح العادات . والشعر يجب أن يكون خلقياً يلقي الفضائل الدينية والاجتماعية . والشاعر الحق هو من يتوافق في شعره الإمتاع والإفادة . والمسرحيات يجب أن تكون خلقية . وويل للمؤلف المسرحي الذي يجلو الرذيلة في صورة حسنة ، أو ينتصر لها . ويُقوِّمُ الأدب الكلاسيكي على أساس أن « الحق ينتصر فيه على الباطل ؛ ثم إن الخير والشر مقدران فيه تقديراً دقيقاً ؛ وفيه لا يرتفع وضع إلى مكانة رفيعة »^(١) . فإذا قام صراع بين العاطفة والواجب انتصر الواجب ، لأن الإرادة يجب أن تسود جميع العواطف^(٢) . وقد تنتصر العاطفة على الواجب في المسرح الكلاسيكي ، ولكن المؤلف لا يعرض ذلك إلا ليمين مواطن الضعف الإنسانية ويحذر منها . فقد صور « راسين » العاطفة قوية طاغية في قلب « فيدر » ، ولكنه يشرح المعنى الخلقى لهذا التصوير بقوله : « في هذه المسرحية لم أجلُ أمام العيون شهوات النفوس إلا لأبين كل ما ينتج عنها من اضطراب . وقد صورتُ الرذيلة في كل

Boileau: *Epitres*, IX, Vers 48-56.

(١) انظر :

Boileau: *Art Poétique*, IV, Vers 93-95.

وكذا :

(٢) هذه هي القاعدة العامة ، وهي تتمشى مع الغاية الخلقية للأدب ، وأوضح مثل لها مسرحيات الشاعر الفرنسي : « كورني » *Cornille* .

أجزائها في صورة ذات أصباغ تبرز قبورها ، وتجعلها يغمضة إلى الناس . وهذه هي الغاية الحق التي يجب أن يرمى إليها كل إنسان يعمل للجمهور . وكانت هذه الغاية هي الهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، فكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لا تقل عن مدارس الفلاسفة ^(١) . وفي النص الأخير يتبين أن العاطفة كانت عند الكلاسيكيين شراً وهوى ، ويجب أن يحذر الكاتب منها . وفي أدب الكلاسيكيين كانت الاستجابة للعاطفة بالدموع أو إظهار الضعف الإنساني الرحيم خطأ لا يغتفر . وقد أصاب « المبدأ الخلقى » — عند هؤلاء الكلاسيكيين — ما أصاب المبدأ العقلى ، من الارتباط بالمواضع الاجتماعية السائدة .

وقد ثار الرومانتيكيون على الغاية الخلقية للأدب في حدودها السابقة ؛ ورأوا أن الأدب استجابة للعواطف . وهذه العواطف ليست شراً ، بل هي الخير كله ؛ لأنها مجلى الجمال النابع من الضمير ، وقد ضوروا في أدبهم عالم الجمال في أحلامهم ، يريدون أن يثوروا به على شرور المجتمع من حولهم . وكانوا سيكون في يسر وسهولة رحمة على المظالم وضحاياها ، مطلقين العنان لعواطفهم وأحلامهم .

على أن الأدب الكلاسيكى — على الرغم من مناصرته لسلطان الخلق وسيادة الإرادة كما شرحنا — كان محصوراً في دائرة التقاليد والعقائد السائدة ، إذ كان أدباً أرستقراطياً محافظاً ، لا تهاجم فيه النظرة المستقرة . وفيه كان الكتاب يؤمنون بحق الملوك الإلهى كما يؤمنون بالدين ؛ ويكتبون لصفوة مميزة من الشعب لا تريد أن تقرأ سوى أفكارها . ويعيش هؤلاء الكتاب في جملتهم عالة عليها . وقد كان الكاتب الكلاسيكى من الطبقة الوسطى ، أى

« برجوازي » المنشأ غالباً . وكان يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التي تعوله . ويعتقد أن العبقريّة لا تقوم مقام « نبل » المولد . فهو سعيد ، لأنه يشغل مكاناً متواضعاً في بناء فسيح الرحاب ركناء الكنيسة والملكية . ولذا لم يلعب الأدب إلا دوراً ضئيلاً في ذلك المجتمع المستقر الثابت الدائم . « فلم يكن في مُكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ويوقظه عنوة ، بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهي لذلك تتطلب تلقيحاً وإخصاباً »^(١) . ولم يعبأ الرومانتيكيون بما استقر في المجتمع من عقائد وأفكار لا مبرر لها دينياً أو سياسياً . وكان كل شيء في أديهم موضع تساؤل . وبذلك ساعدوا — في شبيب عواطفهم وعالم أحلامهم — على نشر العدل الاجتماعي ، وهدم الطبقات الطفيلية ، ويسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى لتملك مقاليد الحكم . وذلك أنهم اعتدوا بحقوق الفرد في وجه المجتمع ، على حين انتصر الكلاسيكيون للمجتمع على حساب الفرد . وما أشد الفرق بين الحالتين .

وقد دفع كتاب الرومانتيكية إلى هذا الاتجاه ما كانت عليه حال أوروبا ، منذ القرن التاسع عشر ، من زلزلة في القيم وتبدل في الطبقات الاجتماعية . وعلى ما يصحب مثل هذه الحال — عادةً — من بعض التحلل الخلقي^(٢) ؛ قد قامت إلى جانبها جهود جديدة ترمي إلى التحرر الفكري والسياسي . وتمثلت هذه الجهود في الطبقة « البرجوازية » التي أخذ يتكاثر عددها كلما تقدم بها العصر . وقد رأى فيها الكتاب جمهوراً جديداً لهم يمكنهم أن يعتمدوا عليه بدلاً من الطبقات

J. P. Sartre: *Situation*, II, pp. 135-141.

(١) انظر :

Paul Hazard: *La Pensée Européenne au XVIIIe siècle*,

(٢) انظر :

Vol. I, p. 341.

الأرستقراطية . ويتطلب منهم ذلك الجمهور المساعدة على نيل حقوقه من تلك الطبقات . وكان كثير من هؤلاء الكتاب يشعرون أن جمهورهم المهضوم الحق هو من نفس الطبقة « البرجوازية » التي نشأوا فيها ، فاختاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم ، ليناصروا مطالب طبقتهم ، وليسهموا بذلك في هدم الطبقات الطفيلية من الأرستقراطيين^(١) .

وفي هذا الاتجاه كان الأدب الرومانتيكي أدباً ثائراً ، يهتم بمصالح الفرد ، ويعتد به ، وينتصر له ضد مظالم المجتمع . وكان ذا طابع إنساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته ، ثم التحدث عن المشاعر والعواطف الفردية ، والتعبير عن الآمال العامة للطبقة الوسطى . وكان لهذا الاتجاه نتائج ثورية خطيرة تمس قضايا الدين والمجتمع والطبيعة والعاطفة بعامة ، ثم كانت له كذلك نتائج فنية تمس الأدب^(٢) والنقد . ويهمننا هنا ما يخص النقد الأدبي وصلته بنشأة الأدب المقارن .

وضح مما سبق أن الكلاسيكية كانت تعنى بالمجموع في وجه الفرد ، فكانت لا تعتمد بالذوق الجمالي الفردي ، ولا المشاعر الذاتية ، فكانت في نقدها متأثرة بهذه النظرة . ولذا كان الكلاسيكيون ولوعين في تقديمهم بالتقنين وتحديد القواعد العامة للأجناس الأدبية^(٣) . ولم يكن ينظر للانتاج إلا على أساس هذه القواعد . ولا مجال عندهم للذاتية والذوق الجمالي ، إذ الجمال الذي يبحث عنه الفنان انعكاس للحقيقة ، فهو لا يتغير بتغير الأفراد والعصور^(٤) .

وقد ضاق الرومانتيكيين ذرعاً بهذه القيود التي تحد من حرية الكاتب ،

(١) مرجع جان بول سارتر السابق ص ١٤١ — ١٤٢ .

(٢) راجع في ذلك كتابي : الرومانتيكية ، الباب الثالث والرابع .

(٣) ص ٢٨ — ٢٩ من هذا الكتاب .

(٤) هذا الكتاب ص ٣٥ .

وتمحو ذاتيته . ونعوا على الكلاسيكيين خضوعهم لما تخضع له العبقرية ، غير مؤمنين بسوى الفرد وما رزق من موهبة . فكما رفعوا من حقوق الفرد على حساب المجتمع ونظمه ، نادوا كذلك بحق العبقرية الفردية فى وجه كل ما يحد منها . وهذا هو السبب فى ضيق الرومانتيكيين بأنواع النقد إلا النقد الخالق الذى يدعو إليه الكاتب ليفسر به إنتاجه . ويتخذ « فكتور هوجو » شعاره : « الحرية فى الفن »^(١) ، أى اعتماد الشاعر على عبقريته .

ومنذ تحطمت قواعد النقد الكلاسيكية ظهرت نتائج بعيدة الأثر فى النقد ومقاييسه ، فصار الرومانتيكيون ينظرون إلى الأدب على أنه من إنتاج الفرد وعبقريته ، لا أنه آراء وأفكار تصب فى قوالب مصنوعة . فأصبحت مهمة النقد تفسير ذلك الإنتاج تفسيراً عاماً بوصفه تجربة حياة للفرد فى بيئته الخاصة . بعد أن كانت وظيفة النقد الكلاسيكى بيان مدى اتباع الكاتب للقواعد المفروضة عليه ، وقياس براءته بمقدار خضوعه لها . وطبيعى أن قواعد العقل والذوق السليم ، فى معناها الكلاسيكى^(٢) ، لم يعد لها مكان فى النقد الرومانتيكى ؛ لأن الذوق يتغير من أمة لأمة ، ومن فرد لفرد .

ولهذه النظرات النافذة يرجع الفضل فى ميلاد « تاريخ الأدب » فى معناه الحديث . فقد كان ذلك التاريخ قبل الرومانتيكيين لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف على حدة ، ثم سرد مؤلفاته ، وذكر نماذج منها ، وشرح بعض معانيها اللغوية وخصائصها البلاغية . وقلموا حاولوا إحلال المؤلف محله فى عصره . فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاء عجيبة ، كما فعل « فولتير » مثلاً حين وصف عصر « شكسبير » وما كان يسوده من جهل وظلام . وكان قصده إما الإشادة بعبقرية

Victor Hugo: *Les Orientales*, Préface.

(١) انظر :

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٢ — ٣٣

« شكسبير » بالنسبة لعصره ، أو النيل منه لجهله القواعد العامة الكلاسيكية التي كان يؤمن بها . وكانت أحكام أولئك النقاد مستمدة من القواعد العامة التقليدية ، ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته وجنسه وطبقته وإنتاجه الأدبي ، ليشرح ذلك الإنتاج ويبين خصائصه الفنية . وكيف تأثر المؤلف فيه بسابقه ، ثم مدى أثره فيهم .

وذلك هو معنى تاريخ الأدب الحديث ، وهو وجهة النقد الحديث كذلك . وللرومانتيكيين الفضل في ميلادها دون أدنى ريب ^(١) . وقد أثرت نشأة هذين العلمين من علوم الأدب في نشأة الأدب المقارن .

وفي القرن الثامن عشر ^(٢) وجدت أثاراً متفرقة وجهت النقد وتاريخ الأدب هذه الوجهة ؛ ولكن طليعة نقاد الرومانتيكيين حقاً هو « ويلهلم شليجل » W. Schlegel (١٧٤٦٧ — ١٨٤٥) — لا في دعوته إلى محاكاة الطبيعة وخطط المأساة بالملهاة فحسب ^(٣) — بل وفي إدراكه للنقد ، وفي نظريته إلى الكتب الأدبية نظرت ، إلى « مناظر الجمال في الطبيعة » . فهو يصفها وصفاً دقيقاً ، محاولاً — ما استطاع — « بعث عبقرية المؤلف » ورسم الحقائق الأدبية كما هي في أمهاتها من الإنتاج الأدبي ، لتفسيرها والإعجاب بها ^(٤) .

ووجد اتجاهان كبيران لهذا التفسير : أحدهما ينظر إلى الأدب في علاقته

(١) التاريخ والنقد الأدبي في معناهما الحديث من خلق القرن التاسع عشر . انظر :

A. Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, p. 18; R. de Synthèse, 1920, pp. 4-5.

(٢) كما في نظريات « ديدرو » مثلاً ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث .

الطبعة الثانية ، ص ٣٤٣ — ٣٤٨ .

(٣) انظر : A. W. Schlegel: *Cours de Littérature Dramatique*, traduit de l'allemand par Mme. Necker de Saussure, 13e leçon.

(٤) انظر : Mme De Staël: *De l'Allemagne*, 2e Partie, chap. XXXI.

بالبيئة والمجتمع ، ومن أعظم الداعين إليه شأنًا « مدام دي ستال » . والاتجاه الثاني ينظر إلى الأدب في علاقته بمؤلفه ، وأكبر الداعين له من الرومانتيكيين هو « سانت بوف » . وسنتحدث عن هذين الكاتبين ، بوصفهما ممثلين لهذين الاتجاهين ، لنرى مدى تأثيرهما في نشأة الأدب المقارن .

١ — مدام دي ستال^(١) (١٧٦٦ — ١٨١٧) :

كانت أكبر داعية للحركة الرومانتيكية في فرنسا ، متأثرة في هذه الدعوة بفلاسفة الألمان ونقادهم ، كما كانت هي أول من سماها « الرومانتيكية »^(٢) . وقد أضفت على دعوتها طابعاً عاطفياً فياضاً ، فصاغت في صور قوية غذتها بمعرفتها الواسعة من الآداب المختلفة ، وبنظراتها الدقيقة التي حصلتها في أسفارها الكثيرة . وكان نقدُها ذا طابع علمي ، يتجه إلى التفسير والتعليل ، لا إلى التعقيد والتقنين كما كان في الكلاسيكية . فأخذت تدرس الأدب في مناحيه الفردية والاجتماعية .

وقد تأثرت بالألمان أكبر تأثر في دعوتها إلى بناء النقد على الفلسفة ؛ إذ في الفلسفة يتمثل التيار الفكري الذي يمهّد للنهضات الأدبية ويصاحبها . وهي

(١) (آن لويز چرمين) حملت اسم زوجها سفير السويد : « بارون دي ستال » . ووالدها سويسري ثرى اسمه « جاك نكر » Jacques Necker . وفي طفولتها كان لأمرها ناد Salon في باريس تعرفت فيه ببعض أعلام الفكر في القرن الثامن عشر مثل « ديدرو » و « بوفون » . وبعد زواجها (١٧٨٥) كان ناديها هي في باريس مركز نشاط فكري ، ملتحق من يعضون « نابليون » . وقد نقّاه (نابليون) مرات من فرنسا وكانت تعود إليها ، ثم نقّاه نهائياً عام ١٨١٠ بعد ظهور كتابها المسمى : (في ألمانيا) . وكانت حين تنقّل معها ناديها في قصرها المسمى (كوبيه) Coppet على شط بحيرة جنيف في سويسرا . وبعد سقوط « نابليون » (١٨٢١) عادت إلى باريس حيث ماتت بعد ثلاث سنوات . ودفنت في سويسرا عند قصرها « كوبيه » .

(٢) انظر :

Crouzet: *Histoire Illustrée de la Littérature Française*, p. 450.

نزعة أساسية للنقد الحديث ، وفرع من فروع الدراسات في الأدب المقارن .
وعندها أن الفلسفة لا غنى عنها في النقد الأدبي « في كل بلد ذى أدب
قوى حر^(١) » .

وعلى الرغم من أنها تعد الأدب ذا طابع فردى ، لأنه ثمرة تفكير الكاتب
ووليد عبقريته — شأنها في ذلك شأن الرومانتيكيين جميعاً — قد وجهت نشاطها
أولاً إلى تفسير الإنتاج الأدبي بتأثره بالنظم الاجتماعية التي تخضع لها الأمة ، من
صور الحكم ومن الدين والعادات ، وما يتبع ذلك من نظم الحياة وطرقها التي
تؤثر في الفكر والإحساس والذوق : فالدين والقوانين يطبعان الشعب الذى يخضع
لها بطابعهما ، وبعبارة أخرى : « الأدب صورة للمجتمع^(٢) » . تقول « مدام
دى ستال » : (إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكرى
بين الأمم . وقد يرجع إلى البيئة كذلك شىء من هذا الاختلاف ؛ ولكن
التربية العامة للطبقات الأولى فى المجتمع هى دائماً وليدة النظم السياسية القائمة .
والحكومة مركز مصالح الناس . والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح^(٣)) .
وإذا كان الأدب « صورة للمجتمع » ، فلا بد — للاستعانة على فهمه —
من دراسة التاريخ . وللأدب بهذا الاعتبار صلة وثيقة بنواحي المدنية الأخرى ،
وبسعة مدى إدراك المنتجين له . ولا بد من إحلاله محله من عصره وبيئته كي
يقوم حق التقويم . تقول « مدام دى ستال » فى مقدمة كتابها المسمى :

(١) انظر :

Mme. De Staël: *De l'Allemagne*, 2e Partie, chap. XXXI.

(٢) هذه قضية ينبغى ألا تؤخذ على إطلاقها ، وقد شرحناها ، وبيننا صور علاقة الأدب
بالمجتمع فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٩٩ — ٤٠٤ .

(٣) انظر :

Mme. De Staël: *De la Littérature Considérée dans ses
Rapports avec les Institutions Sociales*, Paris, 1887, chap. XVIII.

« الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية » : « سأحاول أن أشرح تأثير كل شكل من أشكال الحكومات في الأدب ، وأن أبين الاتجاهات الخلقية التي تتولد في الفكر الإنساني نتيجة للعقائد الدينية ، وكيف ينمو الخيال على أثر سرعة سريان بعض الأساطير ؛ وأن أصور الجمال الشعري الذي هو من وحي البيئة ، وأن أتحدث عن الدرجة المثلى للمدنية التي هي أقوى دوافع الأدب وأقوم عوامل استكمالها ؛ وأخيراً سأشرح كيف تسير الإنسانية قدماً في طريق التقدم والنور كلما تقدم بها الزمن^(١) . »

فمدام دي ستال تقصد في اتجاهاتها إلى ربط الإنتاج الأدبي بالمظاهر الاجتماعية ، ثم إلى بيان تقدم العقل البشري على مر العصور . وهذان الاتجاهان ليسا من صميم الأدب المقارن ، على نحو ما شرحنا سابقاً ، ولكنهما مع ذلك ساعدتا على نموه والنهوض به . لأن « مدام دي ستال » في دراساتها النقدية كانت تلجأ إلى ضرب الأمثال بالآداب الأخرى ، وإلى تحليل بعض مظاهرها ، والإشارة إلى وجوه التشابه بينها ، تشابهاً يوجه العقول إلى دراستها . ولم يخل كل ذلك أحياناً من الإشارة إلى نشأة بعض الأجناس الأدبية وأسسها الفنية في الأمم الأخرى^(٢) . وكان لها الفضل كذلك في اتجاهها في دراستها اتجاهات تطبيقية عملياً عززته بكثير من الأمثلة ، مع شرحها لها بما تعرف من الآداب الأخرى .

وقد حملت « مدام دي ستال » على من لا يعيرون دراسة الآداب الأخرى اهتماماً ، وعلى من يحتقرونها . ودعت إلى دراسة الآداب في لغاتها الأصلية^(٣) .

(١) المرجع السابق ص ٣٢ .

(٢) الكتاب السابق ص ٤ — ٥ ، وفي مواضع متفرقة منه ، والمؤلفة نفسها في كتاب : De l'Allemagne في فصول متفرقة منه (كالفصل التاسع والعاشر من الجزء الأول) وراجع أيضاً :

F. Baldensperger: *La Critique et l'Histoire Littéraire en France au XIXe siècle*, p. 13.

(٣) المرجع السابق ص ٣٣ — ٣٤ وهذا أساس هام للدراسات المقارنة .

وكان لها الفضل الأول في تعريف الفرنسيين بالأدب الألماني ، مع عنايتها
عناية خاصة ببيان وجوه الشبه والخلاف بينه وبين الأدب الفرنسي ، مما كان له
خير أثر في الأدب الفرنسي وفي الحركة الرومانتيكية بوجه خاص . فكانت
« مدام دي ستال » بسعة أفقها في النقد ، وكثرة اطلاعها على الآداب الأجنبية ،
وشغفها بدراسة مظاهر الفكر الإنساني في مختلف اللغات ، ودعوتها إلى تلك
الدراسة ، وضربها الأمثال فيها ؛ كانت بكل ذلك ذات أثر كبير في الدعوة
إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد في النقد والتحليل^(١) . ولكنها — على
ما لها من فضل في هذا الباب — لم تكن بدراسة صلات الأدب بعضها ببعض في
نطاق نفوذها وتأثيرها وتأثرها ، على نحو ما هو مفهوم من الدراسة الحق
للأدب المقارن .

٣ — سانت بوف^(٢) (١٨٠٤ — ١٨٦٩) :

كان يبحث في الإنتاج الأدبي ، لا من حيث دلالاته على المجتمع فحسب ، كما

(١) إليك مثلاً بعض جمل من كتابها : (الأدب في علاقاته بالظلم الاجتماعية) : « الجزء
الأول من هذا الكتاب يحتوي على تحليل خلاق وفلسفي للأدب اليوناني والأدب اللاتيني ،
وعلى بعض آراء في النتائج التي تعرض لها الفكر الإنساني إثر غزوات شعوب الشمال ، وبعد
استقرار الدين المسيحي وعقب عصر النهضة . ويحتوي كذلك على لمحة سريعة فيما يميز الأدب
الحديث ، وعلى نظرات مفصلة في عيون المؤلفات في الآداب الإنجليزية والإيطالية والألمانية
والفرنسية ، في حدود ما رسمت من منهج لهذا الكتاب ، أي على حسب العلاقات بين الحالة
السياسية للبلد وبين العقلية الأدبية المنتجة » ؛ انظر :

Mme. De Staël: *De la Littérature...*, p. 32.

(٢) من كبار النقاد الفرنسيين ، ومن آباء النقد الحديث في العالم . وقد درس الطب في
باديء أمره . وسرعان ما ترك الطب إلى الأدب والنقد . وقد تركت دراساته الطبية أثراً عميقاً
في نزعتيه الأدبية ، إذ أراد أن يجعل من النقد ما يشبه التشريح الطبي ، في تحليل العمل الأدبي
واتخاذها مرآة لنفس المؤلف ، كي يكشف عن دقائقها . وقد انضم أولاً إلى الحركة الرومانتيكية ،
ثم تركها على أثر جفوته مع « فكتور هوجو » . وعنده أن النقد الأدبي يجب أن يكون خالفاً
كالأدب . واتجاهه في تقديمه تحليلي تطبيقي مثل « مدام دي ستال » ، ولكن عنايته بتصور

فعلت « مدام دي ستال » ، ولكن من حيث دلالاته على مؤلفه . فكانت أحكامه في النقد أحكاماً على شخصيات المؤلفين وقد اتخذ لنفسه مبدأً فيما قرره في تصويره شخصية الكاتب حين يقول : « فيما يخص النقد الأدبي ، يبدو لي أنه لا يوجد ما هو أكثر أصالة ولذة وخصباً في تنوع المعلومات فيه — في وقت معاً — من قراءة تراجم حياة عظماء الكتاب ، إذا أُجيد تأليفها ... يتقمص الناقد مؤلفه ، ويعيش فيه ، وينتججه في نواحيه المختلفة ؛ فيجعله يحيا ويتحرك ويتكلم كما يجب أن يفعل . ويتتبعه في دخيلة نفسه وفي عاداته في حياته السابقة على التأليف ، ما استطاع ؛ مع ربطه من كل جوانبه بهذه الأرض ، بهذا الوجود الواقعي ، بهذه العادات اليومية التي لا يقل تأثر عظماء الناس بها عن تأثرنا نحن ^(١) » . وفي ذلك صار النقد الأدبي جنساً أدبياً آخر لأول مرة في تاريخ النقد . ونجاح الناقد الأدبي يكون بمقدار نفوذه في شخصية الكاتب الذي ينقده : « فإذا فهمت الشاعر في هذه اللحظة التي تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى ، فجعلته ينتج كتابه القيم ؛ وإذا حللت هذه البؤرة التي فيها يتجمع كل شيء في نفسه ، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التي تربط وجوده الثاني المشع المتألق بالجليل ، بوجوده الأول الغامض المنزوي المتوارى الذي قد يريد الشاعر محو ذكره ؛ آنذاك يمكن أن يقال إنك نفذت في جوانب شاعرك وإنك علم به ^(٢) » .

ووظيفة النقد الأدبي — عند « سانت بوث » — هي النفاذ إلى ذات

== شخصيات الكتاب والمؤثرات المختلفة فيهم ، من جسمية ونفسية ووراثية ، تفرد كل اتجاه سابق عليه . وعلى الرغم من صواب نظريته العامة قد أخطأ كثيراً في تطبيقها ، وبخاصة فيما يتعلق بمعاصريه . على أن تقدمه في منهجه وفي أكثر حالات تطبيقه لا زال ذا قيمة عظيمة .

(١) انظر : Sainte-Beuve: *Portraits Littéraires*, I, Corneille.

(٢) انظر : Sainte-Beuve: *Port-Royal*, livre I, chap. I.

المؤلف ، لتستشف روحه من وراء عباراته ، بحيث يفهمه قراؤه . وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، أو كما يقول هو : « يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الخبر الذي يراد رسمه به »^(١) . فالنقد — على حد تعبيره — : « يعلم الآخرين كيف يقرءون » . ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف .

وهو يعتمد في ذلك على الملاحظات الدقيقة في حياة المؤلف ، ليبين : أى نوع من الناس هو ، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية ، ودلالة الصور التي يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه .

ويذهب « سانت بوڤ » إلى أبعد من ذلك حين يقرر نظريته في « التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر » ؛ فيرى أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفكير ، يكشف عنه استقصاء طبائع العقول في الأدب الذي ينتمى إليه . فإذا بحثت طبائع العقول المختلفة ، تبين أنها « تنتمى إلى بعض نماذج وبعض أصول رئيسية . فمعرفة أحد كبار المعاصرين تشرح لك وتبعث أمامك طبقة من الموتى ، لما بينه وبينهم من تشابه واضح ، ومن وجود بعض خصائص للأسرة الفكرية التي ينتمون جميعاً إليها . وهذا مطابق تماماً لما في علم النبات بالنسبة للنباتات ، وما في علم الحيوان بالنسبة لأنواع الحيوانات . فهناك ، إذن ، تاريخ طبيعي . . . لأسر الفكر الطبيعية »^(٢) . وهنا ينصح « سانت بوڤ » بموازنة النص الأدبي بنظائره لتتضح خصائصه . ويتطلع إلى ذلك اليوم القريب الذي تتحقق فيه نظراته هذه . فيكون النقد موضوعياً حقاً ، غايته الوقوف على عناصر تكوين الكاتب : « لو استطعنا أن نأمل يوماً في تقسيم المواهب الأدبية إلى أسر . . .

J. C. Carloni: *La Critique Littéraire*, p. 72.

(١) انظر :

Sainte-Beuve: *Port Royal*, livre 1, chap. II.

(٢) انظر :

—كم يلزم لذلك من ملاحظة هذه المواهب أولاً ، في صبر وفي حيطة ، ودون الخضوع لنظام يتحكم في تفكيرنا في البدء ، فنتعرف على هذه المواهب تعرفاً كاملاً ، موهبة موهبة ، ومثلاً مثلاً»^(١) .

وإذا كانت أمثلة « سانت بوث » لم تتجاوز موازنة النصوص الأدبية في داخل نطاق الأدب الفرنسي نفسه ، فإن نظريته التي وضعها تقود حتماً إلى البحث عن عناصر تكوين الكاتب في خارج نطاق أمته ، إذ قد ينتمى الكاتب إلى أسرة فكرية عالمية في الآداب الأخرى . وهذا هو جوهر الأدب المقارن . و « سانت بوث » ، في نقده ، يقف وسطاً بين حدود الحركة الرومانتيكية والنظرة الواقعية المتأثرة بالنهضة العلمية .

وفيما قدمنا في الحركة الرومانتيكية ، يتضح أن تأثيرها في نشأة الأدب المقارن محدود بالدعوة إلى الإفادة من الآداب الأخرى ، ودراستها في لغاتها الأصلية ، وفتح آفاق جديدة للآداب القومية في البحث والتأثر ، وتوجيه النقد توجيهاً علمياً كان من ثمرته ظهور النقد الحديث والأدب المقارن ، ثم البحث عن عناصر تكوين ثقافة الكاتب كما في نظرية « سانت بوث » في « التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر » ، ولم يتجاوز تأثير الرومانتيكية في نشأة الأدب المقارن هذه الحدود ؛ على حين تجاوزها كثيراً تأثير النهضة العلمية التي أدت إلى ظهور الأدب المقارن نهائياً إلى الوجود .

(ب) النهضة العلمية

من المشهور الذي لا نريد أن نطيل فيه أن القرن التاسع عشر كان بدء العصور الحديثة من ناحية التعمق في الدراسات النظرية والعملية ، ومن ناحية بناء

الدراسات العملية على أساس نظري منهجي، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة البخارية والكهربية . وقد سبق ذلك وصحبه اتجاه عام إلى البحث عن أصول الأشياء ، والتنقيب عنها والتعليل لها . وكان لهذه النهضة — في العلوم الإنسانية والعملية معاً — تأثير عميق في النقد والأدب . فقد أخذت الثقة في العلم تزداد لدى النقاد والكتاب . وكانت هذه الثقة أساساً لتفاؤل بعض الرومانتيكيين فيما يخص مستقبل الإنسانية وتقدمها المطرد بتقدم العصور^(١) .

ثم كان التقدم العلمى نفسه سبباً من أسباب القضاء على الرومانتيكية . ذلك أن جمهور الكتاب والنقاد أخذوا يعتقدون أن العلم سيحل كل مشاكل الإنسانية، وأن مناهجه هي المناهج التي يجب أن يتبعها الأدب والنقد كي يسيرا في طريق مأمون ، ويصلا إلى نتائج سليمة . ومن ثم لم يعد للانطلاق في عالم الأحلام مجال ، إذ انصرف الأدب إلى واقع الحياة ، يصف في موضوعية ما تزخر به من مواطن البؤس والضعف ، متحرراً من جموح الخيال وانطلاقاته . وبذلك ماتت الرومانتيكية وقامت على أنقاضها «الواقعية» في القصة والمسرحية ، ثم «الپرناسية» في الشعر ، وهي تقابل الواقعية في النثر . وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وكان العلم سبباً في وجود جمهور جديد للكتاب ، هو جمهور العمال . فأخذ الكتاب في واقعيتهم يدافعون عن هؤلاء العمال في قصصهم ومسرحياتهم ، مهاجمين (البرجوازيين) في ذلك الأدب ، بعد أن كان الرومانتيكيون يساعدون في أدبهم (البرجوازيين) ضد الأرستقراطيين . وفي ذلك كله أثر العلم في موضوعات الأدب ، وفي موضوعية النقاد ، واتجاههم العلمى إلى الشرح والبحث عن أصول الأفكار .

(١) كما رأينا في آراء « مدام دي ستال » فيما سبق ، وانظر أمثلة أخرى لهذا التفاؤل الرومانتيكى في كتابي : الرومانتيكية ص ٦٢ — ٦٣ ، ٩٦ — ٩٨ ، ١١٠ — ١١٤ .

وفي هذا القرن طلع « دارون » (١٨٠٩ — ١٨٨٢) على العالم بنظرية الشهيرة في التطور وطريقة « الاختيار » في الطبيعة ، وأثره في تكون الأنواع الحيوانية ، في كتابه : « نشأة الأنواع بطريق الاختيار الطبيعي ، أو الاحتفاظ بالأجناس المختارة في صراع الحياة »^(١) . وعلى الرغم من أن بعض ما ساقه من نتائج لم تعد له قيمة علمية ، قد راجت نظريته رواجاً منقطع النظير في ظل الفلسفة الوضعية للعصر . وتجدد بها إدراك النقاد للإنسان ، فأروا أن كل امرئ معاصر هو نتيجة تكوين العالم له في مختلف العصور . وكثرت الكتب التي تبحث في أصول الأشياء والنظم الاجتماعية والأديان ، متجهة إلى تفسير كل الظواهر تفسيراً علمياً مادياً^(٢) .

ومن أشهر هؤلاء « إرنست رينان » (١٨٢٣ — ١٨٩٢) وقد آمن بالعلم إيماناً يفوق كل حد ، ووضع فيه ثقته في مستقبل الإنسانية . وقد بنى كل كتبه على فكرتين رئيسيتين هما الثقة في العلم ، وجبرية الظواهر^(٣) . ومن ذلك كتابه : « تاريخ أصول المسيحية » ؛ وهو مجلدات كثيرة أصدرها من عام ١٨٦٣ حتى عام ١٨٨٣ م ؛ وكتابه : « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » (١٨٥٥) . ومن أقواله ذات التأثير العميق في نشأة الأدب المقارن : « يمكن أن يعد الوعي الإنساني نتيجة لآلاف أخرى من الوعي تتلاقى كلها مؤتلفة في غاية واحدة . . . »^(٤) وقد دفع هذا الاتجاه النقاد إلى البحث عن أصول الأفكار

(١) Charles Darwin: *On the Origin of Species, or the Preservation of Favoured Race in the Struggle of Life*, 1859.

(٢) لتأثير الفلسفة الوضعية في الأدب والمذاهب الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، انظر مقالا لنا في (المجلة) شهر سبتمبر ١٩٥٩ بعنوان : فلسفة الصورة في شعر البرناسيين .

(٣) انظر : G. Lanson: *Histoire de la Littérature Française*, pp. 1091-1099.

(٤) انظر R. de *Littérature Comparée*, 1921, p. 17.

وكيفية التكوين الثقافي للأفراد والدول .

وظهر صدى هذا الاتجاه في بحوث الكاتب الإنجليزي «بوسنت» في كتابه المسمى : «الأدب المقارن» (١٨٨١) — وقد درس فيه ظاهرة الأدب في تأثيرها في جميع الدول بالعوامل الاجتماعية ، وفي تطورها بتطور المجتمعات ، من حالة قبلية إلى مدنية ، ومن مجتمع إقطاعي إلى مجتمع مدني . ومثل هذا الإدراك للأدب المقارن بدائي ، لا قيمة له في الدراسات المقارنة الحديثة ، ولكنه كان خطوة في تفسير الأدب بوصفه ظاهرة عامة مشتركة بين الآداب ، فكان بمثابة دعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد . ولا شك أن لهذا تأثيراً في نشأة الأدب المقارن . وقد حذا حذو «بوسنت» الكاتب الفرنسي «ليتورنو» في كتابه : «تطور الأدب في مختلف الأجناس الإنسانية»^(١) ، وقد اتبع فيه «بوسنت» في منهجه ونظراته العامة .

وقد جدت ظاهرة أخرى علمية في القرن التاسع عشر كان لها تأثير مباشر في الاهتمام بالمقارنات الأدبية . ذلك أن علماء ذلك القرن قد اتجهوا إلى المقارنات لاستنباط الحقائق والتعمق في البحث ، فنشأ علم «الحياة المقارن»^(٢) وعلم «التشريع المقارن»^(٣) وعلم «الميتولوجيا المقارن»^(٤) و«علم اللغة المقارن»^(٥) . فلا بدع ، إذن ، أن يحدو تاريخ الأدب حذوها في اتجاهه نحو «الأدب»^(٦) المقارن .

(١) انظر :

L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines, 1894.

Biologie comparée (٢)

Législation comparée (٣)

Mythologie comparée (٤)

Linguistique comparée (٥)

(٦) انظر :

J. Marie-Carré: *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 1948-1950, p. 70.

وعلى الرغم من اتجاهات « إدجار كينييه » E. Quinet (١٨٧٥-١٨٠٣) الرومانتيكية في كتبه في التاريخ وفلسفته ، قد شعر شعوراً عميقاً بضرورة الدراسات المقارنة . وكان مدرساً للأدب الأجنبي في جامعة « ليون » . وقد عرض عليه آنذاك كرسي الأدب الحديث في السربون ؛ فأجاب بخطاب له عام ١٨٣٨ م يقول فيه : « إنني لأميل إلى تفضيل اسم آخر أعم من الأدب الحديث ، لئلا نبتعد نهائياً عن القديم . . . لقد قالوا : « تشريع مقارن » ؛ ألا يمكن أن يقال : « أدب مقارن » ، أو شيء آخر قريب منه يندرج في هذه السبيل ؟ » . وقد عين هو — فيما بعد — مدرساً في « الكوليج دي فرانس » عام ١٨٤٢ ، لتدريس مادة : « آداب جنوب أوربا »^(١).

ولا بد أنه انصرف في دراسته للآداب الأوربية إلى شرح بعض الاتجاهات العامة بينها ، وبيان طبيعة الصلات بين مختلف الآداب . شأنه في ذلك شأن كثير من معاصريه^(٢) .

وعلى الرغم من أن واحداً من هؤلاء لم يتوجه إلى دراسة التأثير بين الآداب دراسة منهجية على نحو ما نفعل اليوم ، قد كانوا جميعاً من طلائع الباحثين في المقارنات بصفة عامة ، ومن الممهدين لخلق الأدب المقارن بوصفه علماً . ومن أشهر

(١) المرجع السابق ص ٧١ وكذا :

P. Harvey and J.E. Heseltine: *The Oxford Companion to French Literature*, p. 581.

(٢) كما فعل « فيلات شال » Philarète Chasle في كتابه المسمى : رسالة وجيزة في التاريخ العام والتأثيرات الأدبية : *Esquisse d'une Histoire Générale des Influences Littéraires* ؛ ودراساته في هذا الكتاب لا عمق فيها ، ولا تخرج عن أن تكون ملحوظات على الآداب المختلفة ، فأولى بها أن تدخل في باب الأدب العام لا في باب الأدب المقارن ، ولكن مما يستحق الذكر من كتابه السابق قوله : (سيكون تاريخ ذبوع الأفكار وانتشارها أهم موضوعات البحث الأدبي) ومثل هذه الأقوال سبغت كثيراً على تقدم بحوث الأدب المقارن ؛ انظر : R. de Synthèse, 1920, p. 13.

هؤلاء ثلاثة من نقاد فرنسا ، يمثلون الروح العلمى للعصر فى النقد والاهتمام العام بالصلاات بين الآداب ، هم : «تين» و «جاستون بارى» و «برونيتير». ولاغنى لنا من أن نلم بنظرياتهم ذات القيمة والأثر فى تاريخ الأدب ونقده .

١ — هيبوليت تين^(١) (١٨٢٨ — ١٨٦٣)

لم يؤثر ناقد فى عقلية المفكرين والكتاب فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر مثل ما أثر «تين» و «رينان» و «دارون» فى تمثيلهم لروح العصر العلمى ، مما كان له تأثير فى المذاهب الأدبية وفى النقد معاً^(٢) ..

و «تين» يبنى نظرياته جميعاً على مبدأين : أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التى تتضافر معاً على نمو الجنس البشرى واطراد تقدمه ، وأن بحوث العلم لا بد أن تؤثر فى الأدب والفن . وهو مدين فى ذلك بكثير للفلسفة «الوضعية» لعصره . وعنده أن الطبيعة — بما تحتوى عليه من دوافع ملازمة لها — تتحكم فى تطور الإنسان بسلسلة من الأحداث تؤثر تأثيراً مزدوجاً فى نواحي تكوينه : النفسية والجسمية معاً . أما الناحية النفسية فى الإنسان فهى مرتبطة بالأحاسيس العميقة . وهذه الأحاسيس — بما تثيره من صور — هى

(١) Hippolyte Taine الناقد المؤرخ الفيلسوف . ولد فى «قوزيه» فى شمال شرقى فرنسا ، وكان تلميذاً نابهاً فى مدرسة المعلمين العليا بباريس ؛ ولكنه رسب فى الحصول على «الأجريجاسيون» فى الفلسفة ، لآرائه الجريئة أمام لجنة الامتحان الرجعية ، فاشتغل بالتدريس فى مدارس الأقاليم ، ثم كان صحفياً ، ثم مدرس علم الجمال فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس . وقد أكب على دراسة ثقافة عصره من علوم نفسية ورياضية وطبيعية ، إلى ثقافته الواسعة فى التاريخ والفلسفة . ثم حصل على دكتوراه فى الآداب برسالة موضوعها «لافوتين» ؛ وهى دراسة نفسية القرن السابع عشر وحال رجال البلاط فيه ونواحيه ومجتمعاته . ومن كتبه الأخرى : فلسفة الفن ، فرنسا المعاصرة ، تاريخ الأدب الإنجليزى .

التي تكون الأفكار ؛ على حين ترتبط الناحية الجسمية بالمظاهر الخارجية للأحاسيس . وبهذا يمكن أن تشرح جوانب الشخصية الإنسانية ، ويمكن أن يتنبأ المرء بما ستكون عليه ، طبقاً للوقائع في علاقاتها المتبادلة بعضها مع بعض ، وعلى حسب ما يمكن أن تنتج حين يتركب بعضها مع بعض^(١) .

وفي مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » ، نصح المؤرخين — وبخاصة مؤرخي الأدب والفنون — بضرورة دراسة هذه العوامل النفسية والطبيعية التي إليها ترجع الخصائص الثقافية والاجتماعية لكل أمة ، وهي نفس العوامل التي ترجع إليها خصائص كل شعب في أدبه وفنه . وقد حصرها في ثلاثة عوامل : (١) الجنس (٢) البيئة (٣) القوة الموجهة للعصر والمكتسبة فيه . وسنتحدث عن كل منهما على حسب ما يرى « تين » ، ثم نظريته عقب ذلك .

(١) الجنس :

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد . وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي ، طبقاً لما قدمنا من رأى « تين » في العلاقة بين الحالات النفسية والعضوية . فإذا أخذنا جنساً بشرياً ما — كالجنس السامى أو الآرى — وجدناه ذا صفات عضوية خاصة به ، ووجدناه يتميز — تبعاً لها بخصائص فكرية تظهر في إنتاجه العقلي والفلسفي والفني : مهما تفرقت بأبنائه البيئات ، ومهما توزعتهم نظم الحكم المتنوعة ، ومهما اختلفت فيهم درجة المدنية .

ويرى « تين » أن هذا العامل هو أقوى العوامل الثلاثة في اختلاف

(١) هذا ما يشرحه ويطبقه في كتابه :

Taine: *De l'Intelligence*, 1870 (2 vols.).

الإنتاج الفكرى . وذلك أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد . وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء فى التاريخ قرونًا صحيحة لا سبيل إلى إحصائها ولا إلى دراستها . وتأثير هذا الخضوع الطويل اكتسب الجنس صفات مشتركة نزلت منه منزلة الغرائز الفطرية التى لا سبيل إلى محوها^(١) .

وتوجد أجناس كبيرة عامة ، تندرج تحتها أجناس أخص منها . فمثلا الجنس السامى منه العربى والعبرى والأشورى والبابلى . . . والجنس الآرى يندرج تحته الهندى والأوربى والإيرانى ، ومن الأوربى يتفرع اللاتينى والسكسونى . . .

وعلى سبيل المثال : نلاحظ فى الأشعار « الأنجلوسكسونية » بعض مظاهر القوة فى الخيال ، وضعف الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وفيضاً من الأحساس أمام الطبيعة ، ونلاحظ فى الوقت نفسه دلائل قوة الإرادة والاتجاه العملى . . . ومما يذكر أن الشعب الانجليزى نزاع من قديم الزمان إلى حب الاستقلال والمبشروعات الفردية^(٢) .

ومما سبق أن « تين » يشرح عامل الجنس السابق بتأثير البيئة أيضاً ، ولكن طول خضوع الجنس الواحد لهذه البيئة عمق تأثيرها بحيث لا يستطيع التحلل منه فى رأى « تين » ؛ ثم إن اختفاء دقائق هذا التأثير فى ظلال تاريخ الجنس الضارب فى القدم يجعل تفسيره العلمى مستحيلاً على الدارس .

(١) انظر :

F. Baldensperger: *La Critique et l'Histoire Littéraire en France*, pp. 134-135.

A. Chevrillon: *Taine et sa Pensée*, p. 339.

(٢) انظر :

٢ — البيئة Le milieu :

ويقصد به ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه ؛ ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر في تفكيره . وهذا العامل يؤثر في الجنس من الخارج ، على حين ينبعث تأثير عامل الجنس من داخل ذات الأفراد .

ثم إن طبيعة الإقليم تؤثر في الجنس تأثيراً دائماً ملازماً ؛ على حين تتغير الأحوال الاجتماعية والسياسية بتغير العصور . فحال الثورات السياسية غير حال الاستقرار . والعصر العلمي الذي وقفنا فيه على كثير من حقائق الكون وما يحيط بنا من العوالم يغير العصور المتخلفة في التفكير ، ويؤثر بدوره في إنتاج الجنس الواحد . والكتّاب مرآة عصورهم مهما اختلفوا فيما بينهم في إنتاجهم . ويضرب « تين » لذلك مثلاً : أن « بوالو » و « راسين » و « بوسويه » — على اختلافهم عند الموازنة بينهم ؛ وعلى تميز كل منهم عن الآخر — يتفقون في خصائص تبين عن طابعهم الفرنسي . وهي خصائص عصر تركّز كل ما فيه حول ملكية مطلقة جمعت حولها النبلاء ، وسنت لهم في حياة مترفة سنناً من التقاليد ، فبلغ سلطان العادة والخضوع للتقاليد أوجهما ، تجارياً في ذلك نزعة خطابية ، وتحفظ^١ خلق^٢ مشوب بنزعة أرسقراطية^(١) .

وقبل « تين » تنبه كثير من النقاد إلى أثر البيئة والحالة الاجتماعية في الأدب . ومن أقدم من تنبهوا لذلك من نقاد العرب « ابن سلام الجحى » في طبقاته ، حين علل تين شعر « عدي بن زيد » بأنه كان يسكن الحيرة ويركز الريف ، وفسر قلة الشعر في الطائف ومكة بقلة الحروب ، ولذا قل الشعر بين

(١) المرجع السابق ص ٣٢٥ — ٣٢٧ .

قریش ، إذ لم یکن بینهم نائرة ولم یحاربوا^(١) . ومبدأ تأثير البيئة فی ذاته سلیم ، ولكن تعلیل ابن سلام لا وزن له ، لأن الحرب لیست هی داعی الشعر الوحید . ثم هذا « ابن الأثیر » یرجح شعر المحدثین فی ابتداع المعانی ولطف المأخذ ودقة النظر ، « لأن المحدثین عظم الملك الإسلامی فی زمانهم ، ورأوا ما لم یره المتقدمون »^(٢) ؛ ولكن الفرق کبیر بین أولئك النقاد و بین « تین » ؛ لأن « تین » یقرر تأثير البيئة فی ضوء فلسفته الوضعیة ، أی تفسیر الظواهر الفکریة والفنیة بالعوامل المادیة الطبیعیة علی نحو ما شرحنا من قبل^(٣) .

٣ — یضاف إلى العاملین السابقین عامل ثانوی یسمیه « تین » : الدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضي ، أو « الحركة المکتسبة » من ثقافة الشعب فی تاریخه ، أو تأثير الماضي فی الحاضر ومناصرته له . وهو ما یطلق علیه « تین » کلمة : *momentum* ؛ وهی هنا بمعناها الاشتقاقی من اللاتینیة : *momentum* أی القوة الموجهة . وقد حصر « تین » هذا العامل فی داخل نطاق الأدب الواحد ، حتی یكون عاملاً ثانویاً بالنسبة لتأثیر الجنس والبيئة . وإذا التمسنا له فی أدبنا العربی مثلاً ، وجدناه فی « بديع الزمان الهمدانی » فی مقاماته بالنسبة إلى « الحریری » فی مقاماته : فقد سار الثانی علی نهج الأول ، بدافع المیراث الثقافی والأسس الفنیة التي ورثها عنه . ولندع « تین » یوضح هذا العامل بأمثلة من الأدب والفن الغربیین . یقول « تین » : « خُذْ لك مثلاً فترتین من أدب أو فن ، مثلاً فترتی المسرحیة الكلاسیکیة الفرنسیة فی عصر « كورنی » وفی عصر « فولتیر » ؛ أو مثل فترتی الفن الإيطالی فی عهد « لیو پاردی فنیشی »

(١) ابن سلام الجمحی : طبقات الشعراء ؛ ص ١٠٢ .

(٢) ابن الأثیر (ضیاء الدین نصر الله محمد بن عبد الکرم) : المثل السائر ص ١١٢ .

(٣) ص ٥٥ - ٥٦ من هذا الكتاب .

Leopard di Vinci (١٤٥٢ — ١٥١٦) وفي عهد « لوجويدي » Le Guide (١٥٧٥ — ١٦٤٢) ؛ لا شك أن الإدراك العام في كل من الفترتين لم يتغير . فقيهما كليهما يُقصد دائماً إلى تقديم النموذج البشري أو رسمه ، فقلب الشعر و بناء المسرحية وشكل الأجسام لم ينلها تغير ؛ ولكن يجب أن يلاحظ فيها هذا الفرق : وهو أن أحد الفنانين سابق ، والآخر لاحق ؛ وأن الأول ليس له نموذج يحتذيه ، على حين يتوافر للثاني ذلك النموذج ؛ وأن الأول يرى الأشياء وجهاً لوجه ، على حين يراها الثاني بوساطة الأول . وإنما مثل الشعب في ذلك مثل الشجرة من النبات ، يتولد فيها — بالغذاء الواحد وفي الجو الواحد وعلى أرض واحدة — أشكال « متنوعة » على حسب درجات نموها المختلفة ؛ فمن براعم إلى زهور ، ثم إلى ثمار وحبوب ؛ بحيث تستتبع كل مرحلة سابقتها ، وتحيا بموتها^(١) .

والمسألة في نظر « تين » لا تعدو أن تكون تفسيراً آلياً للظواهر النفسية ، على حسب جمع الحقائق والوقائع الدالة وتجلياتها ، بنفس الطرق التي تُتبع لتفسير آلية الظواهر العضوية ؛ مع فارق واحد : هو أن القوى المتحركة في الظواهر النفسية لا يمكن أن تقاس قياساً دقيقاً ، ولا أن توضع في قوالب وأشكال محددة كل التحديد ، كما هو الشأن في الظواهر العضوية . وهكذا كانت نظرية « تين » ذات أثر عميق في المذهب الطبيعي في الأدب^(٢) .

ويمكن أن نفيد من نظرية « تين » في النقد العربي فيما يخص تأثير الجنس .

Taine: Hist. de la Litt. Angl.: Introduction.

(١) انظر :

(٢) نفس المرجع السابق ؛ وقد اقتبس « إميل زولا » من عبارات « تين » في تاريخ الأدب الإنجليزى « هذه العبارة : « الفضيلة والرذيلة من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ، وصدر بهذه العبارة قصته الطبيعية التي عنوانها : « تيريز راكين » (١٨٦٧) .

ذلك أن الجنس السامي — والعربي منه بخاصة — لم يهتم بالأدب الموضوعي ،
أدب القصص ، ثم أدب المسرحيات والملاحم .

نعم قد يكون للبيئة تأثير في ذلك ، ولكن تأثير البيئة وحدها غير كاف .
وقد وجد في القرآن عنصر قصصي لم يستفد العرب منه في خلق قصص ذات
صبغة فنية ، على حين أفاد الفرس منه في خلق قصص طويلة عبروا فيها تعبيراً
موضوعياً عن آرائهم الفلسفية وبعض آرائهم الاجتماعية . هذا ؛ مع أن الفارق
لم يكن كبيراً بين العرب والفرس ، فيما يخص طبيعة الحياة العامة والحضارة في
العهد الإسلامي ، وهو العهد الذي تأثر فيه الفرس بالإسلام وقصص القرآن .

ولكننا — مع ذلك — نقرر أن تعميم « تين » في تأثير الجنس غير صحيح .
إذ من المسلم به أنه لا يوجد جنس خالص صاف منذ أمد بعيد من تاريخ الإنسانية .
فقد اختلطت الأجناس البشرية وتداخلت بسبب الهجرات والغزو والأحداث
الطبيعية وما إليها .

هذا إلى أنه إذا سلمنا بأن للجنس خصائص في أصل نشأته وموطنه — وهو
في رأينا صحيح في أصل النشأة قديماً ، كما سبق ؛ ثم هو في الأصل نتيجة لتأثير
البيئة الطويل كما قرر « تين » — فإن تأثير الجنس في هذه الحدود تطفئ عليه — بعد
ذلك — عوامل أخرى ، كتأثير البيئة وبخاصة التأثير الثقافي والفني . وفي كثير من
الحالات يكون هذا التأثير من خارج نطاق الثقافة والفن القومي . وهذا هو ما
أغفله « تين » . وهو موضوع الأدب المقارن . يقول بعض من نقدوا هذه النظرية
متحدثاً عن تأثير الأدب الفرنسي الكلاسيكي في الأدب الإنجليزي : « حين
تغير الزمن ، واستقر العصر الكلاسيكي ، وأتى من فرنسا شعاع العقل الهاديء
الصافي ، ليغمر المناطق العالية من المجتمع الإنجليزي ، حينذاك انطمست الروح

الإنجليزية حتى كأنها قد اختفت»^(١).

ففي هذه النظرية وجوه نقص خطيرة ، تكاد تذهب بقيمتها . ثم إنها في حرفيتها مجافية « لروح الأدب المقارن » . وقد كان الأولي أن يدرك « تين » نظريته على الوجه الآتي : « هناك أجناس معنوية وفكرية منبثة — على سواء — في الأمم المختلفة ، ونتيجة لها توجد بيئات أدبية وفنية ذات طابع عالمي ؛ ثم هناك عصور يطبعها طابع السيطرة لبعض حالات الفكر ، فتتلاقى فيها أنواع من التأثير بمختلف الآداب »^(٢).

ويتضح من شرحنا السابق لهذه النظرية أن « تين » لم يساعد على نهضة الأدب المقارن إلا في حدود اتجاهه الوضعي لتفسير ظاهرة الفن والأدب والفكر تفسيراً عاماً ينطبق على كل الآداب والإنتاج الفكري والفني . ففي هذه التسوية بين الآداب اتجاه « جديد » لتوسيع آفاق الباحثين ، وصرفهم إلى البحث العلمي في الآداب المختلفة ، وحثهم على الخروج من حدود الأدب القومي . وقد ضرب « تين » لهم المثل في تاريخه للأدب الإنجليزي ، حيث عقد أنواعاً من المقابلات والمشابهات بينه وبين الأدب الفرنسي في مواضع متفرقة من كتابه^(٣) . و « تين » في تأثيره في نشأة الأدب المقارن يقف وسطاً بين التأثير الرومانتيكي

A. Chevrillon: *Taine*, p. 336.

(١) انظر :

P. Van Tieghem: *La Litt. Comparée*, 1829.

(٢) انظر :

ويعقب على هذه النظرية الناقد الفرنسي الشهير « تيوديه » قائلا : إن أفكار « تين » لم يصبرها التهدم فحسب ، بل أصابها ما هو شر من ذلك ، فهي الآن حجرات خالية لا أبحاث بها ، غاوية لا تكاد تصلح لسكنى : راجع :

F. Baldensperger: *La Critique et l'Hist. Litt. en France*, p. 135.

•••••

(٣) مثل موازنته بين (شكسبير) و (وراسين) ؛ وبين (ألفريد دي موسيه)

و (تنسون) انظر :

F. Baldensperger, dans: *R. de Litt. Comparée*, p. 17.

والتفسير العلمى المنهجى فى سبيل البحث عن أصول الأفكار . وهو يتجه فى بحثه اتجاه التقنين لا التطبيق الدقيق . فهو فيلسوفاً أكثر منه ناقدًا أدبيًا أو مقارنًا . وقد تجاوزه فى هذه الناحية الناقدان الآخراَنِ اللذان تتكلم عنهما . وهما يمثلان أقوى ما استطاعت النهضة العلمية أن تقدمه لخلق الأدب المقارن .

جاستون پارى^(١) (١٨٣٩—١٩٠٣) :

كانت دراسات « الأساطير »^(٢) و « الخرافات الشعبية »^(٣) قد نمت منحنى مقارنًا قبل أن يخرج الأدب المقارن إلى الوجود . وقد نمت تلك الدراسات ونهضت ، فأفاد منها « جاستون پارى » فى نوع الموضوعات ومنهج الدراسة ، كما أفاد من نتائج بحوثها . وعنده أن الأدب تغذية للحاجات للعامة للمجتمع وللميول الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الفنون العامة . وهو ينشأ فطريًا قوميًا ؛ ولكنه يتعقد وينمو ، اعتمادًا على ما يرد إليه من موارد خارجة عن نطاق الأدب القومى ، ليمثلها ذلك الأدب ويطبعها بطابعه ، فيكملها ويكمل بها . وهذا هو ما يقصده « جاستون پارى » حين يرجع مختلف الموضوعات فى مختلف الآداب « إلى عناصر مبسطة توارثتها هذه الآداب خلفًا عن سلف ، دون تجديد كبير فى عناصرها

(١) Gaston Paris قد وجه اهتمامه إلى تكوين تلاميذه أكثر من توجيهه إلى التأليف وتدوين آرائه القيمة . وقد أخلص فى هذا التوجيه إخلاصًا كان ضحيته . فلم يترك لنا كثيرًا عن منهجه فى البحث ، وطريقته العلمية فى التأليف ، ولكن كان له أعمق الأثر فى تكوين كثير من الباحثين المتبحرين . وتوافرت له كل صفات المؤرخ الكبير ، مع ذاكرة واعية ، وصبر دائم ، وإدراك نافذ فى النقد . وكان يصنع كل دروسه ومحاضراته صبغة جديدة فيبدو كأنه خالقها خلقًا . وكان له — إلى ذلك — خيال شاعر ، وإحساس مرهف بالجمال الفنى . ومن مؤلفاته : (الشعر الفرنسى فى العصور الوسطى) و (الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى) انظر :

Mornet: *Hist. de la Litt. Française Contemporaine*, Paris, 1927, p. 237.

واظر : Clouart: *Hist. de la Litt. Franç.*, Paris, 1949, p. 451.

(٢) و (٣) Histoire des Légendes; folklore; La Mythologie Comparée.

الجوهرية ، ودون تغيير ؛ إلا ما يلدون من تركيب بعضها مع بعض تركيباً لا تلبث معه أن تتغير بساطة عناصرها في حالتها الأولى ، ولكنها تبقى — مع ذلك — محتفظة بطابعها العام ، بوصفها فناً غزياً — منذ نشأته وفي بساطته الأولى — بروح اجتماعية من الشعب ^(١) .

وبهذه الروح عالج مسائل الأدب الفرنسى في العصور الوسطى ، فبين أن ذلك الأدب قد استعان بما اقتبسه من الآداب الأخرى ليغذى الروح الجماعية لدى الفرنسيين في تلك العصور . وتهمنا هنا مسألة تناولها في بحوثه ومحاضراته الكثيرة ، ولها صلة وثيقة بأدبنا وبالآداب الشرقية من حيث تأثيرها في آداب الغرب ، تلك هى الأقصوصات الشعبية الفرنسية في العصور الوسطى التى كان يطلق عليها « فابليو » .

وهذا النوع من الأقصوصات — « الفابليو » — ^(٢) جنس أدبى خاص راج فى فرنسا من حوالى منتصف القرن الثانى عشر حتى أوائل القرن الرابع عشر الميلادى . وهو قصة شعرية تؤلف لتجكى . والجانب الغالب فيها هو جانب المسلاة ولكنها قد تكون مع ذلك ذات طابع خلقى ، أو اجتماعى ؛ ثم إنها تنحومنحى واقعياً مبنياً — عادة — على شئون الحياة اليومية ، أو مشاغل العيش الغالبة ، أو المشاكل الصغيرة التى تعرض لأفراد الطبقة الوسطى من تجار وقسس ونبلاء صغار . وبغنى الشعراء فيها بإبراز العيوب التى تثير السخرية ، لأنها أسهل فى إثارة الضحك . وقد لجأوا إلى الجانب المضحك التهكمى لأنه أسهل فى إرضاء العامة ، وقد كان هؤلاء العامة هم جمهور الشعراء فى هذا الجنس الأدبى . والهجاء

(١) انظر :

R. de Litt. Comparée, 1921, p. 20; un article de Baldensperger

(٢) Fableaux أو Fableau وهى فى الأصل معناها : « الخرافة الصغيرة » ، ولكنها

اكتسبت المعنى الاصطلاحي الذى نشرحها به هنا .

الاجتماعى فى هذه الأقصوصات الصغيرة ليس عميقاً ، ولا ثورياً ، بل غاية الفكاهة ، فى روح مرحة لا تبغى سوى دقة الملاحظة ، دون خبث أو تعمق . ولما تلجأ هذه الأقصوصات إلى جانب المأساة الجدية أو النصائح التربوية . وإذا كان موضوعها النساء ، فإنهن يظهرن فيها خادعات ما كرات يلعبن بألباب العقلاء . ومنزلة المرأة فى هذا الجنس الأدبى دون مكاتنها فى أدب الفروسة المعاصر لذلك الأدب . وهذا اتجاه شعبى قد يكون متأثراً بالمسيحية ، أو بما اقتبسه الشعراء من الأقصوصات الفارسية الأصل^(١) .

ويرى « جاستون پارى » أن هذا الجنس الأدبى قد استمد كثيراً من عناصر وجوده من الآداب الشرقية ، ويبرهن بهذا على نظريته العامة السابقة فى استعانة الآداب بعضها ببعض على إكمال عناصرها حتى تستجيب للحاجات الاجتماعية والشعبية . يقول « جاستون پارى » : « النوع الأكثر شعبية ، والأقرب فى ظاهره إلى الطبيعة ، والذي يحمل — دون ريب — الطابع الفرنسى فى معناه وفى صيغته ؛ وهو نوع الأقصوصة الشعرية الصغيرة فى العصور الوسطى (الفابليو) ؛ له جذوره الأولى الضاربة فى القدم ، زماناً ومكاناً ، حيث نشأ ونهض ، فقد أتى لنا من الشرق ، ويحتمل أن يكون من الهند ، مارا ببيزنطة » . وطالما كرر « جاستون پارى » هذه الفكرة ، فى كتبه ، واستشهد لها بقصص من هذا الجنس الأدبى مصادرها عربية ، أو هندية انتقلت من قبل إلى الأدب العربى عن طريق الفارسية فى كلية ودمنة^(٢) .

وفى الحق يتضح هذا التأثير الشرقى فى بعض هذه الأقصوصات بحيث لا يدع

(١) انظر : Lanson: *Hist. de la Litt. Franç.*, pp. 103-109.

(٢) المرجع السابق نفس الموضع وكذا :

G. Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, Paris 1895, chap. 3, pp. 75-108, et Passim.

مجالاً للشك فيه . ونضرب هنا مثلاً أقصوصة فرنسية من هذا الجنس الأدبي عنوانها : « اللص الذي اعتنق ضوء القمر » ؛ وملخصها أن سارقاً اعتلى بيت ثرى من الأثرياء في ليلة مقمرة ، فشعر به صاحب المنزل ، فطلب من امرأته بصوت خفيض أن تسأله في إلحاح كيف جمع ثروته ، ويحببها — بعد تمنع — بأنه جمع ثروته من السرقة ، وأنه كان يرقى برقياً سحرية ، فيحمله ضوء القمر إلى داخل المنزل ليجمع منه ما يريد ، ثم يرقى بنفس الرقيا ، فيرفعه ضوء القمر ليخرج سالماً ، وهذه الرقيا هي كلمة « سول » saul ينطقها سبع مرات ، فينخدع بذلك القول اللص ، وينطق بها ، ثم يسلم نفسه إلى الضوء كي يقع فتتكسر ساقه اليمنى وذراعه ، ويدركه صاحب المنزل ، فيقول له اللص : « لسوء طالعى قد سمعت نصيحتك ، وقد حملنى سحر كحملاً طيباً أشرفت معه على الموت ، وهأنذا المصاب المحتضر » . ونجد هذه الأقصوصة في كتيبة ودمنة لا بن المقفع في باب « برزويه » ، فيها كلمة الرقيا هي « شولم » سبع مرات . ولا يدع التوافق بين الأدبين — في موضوع الأقصوصة وتفاصيلها — مجالاً للشك في تأثر الأدب الفرنسى بها .

وأقصوصة أخرى شرقية أثرت قطعاً في ذلك الجنس الأدبي الفرنسى ، وأصلها فارسي ، وقد انتقلت قبل ذلك من الفارسية إلى الأدب العربى . وموجزها على حسب ما يقص صاحب كتاب المحاسن والمساوىء : أن الموبدان أورئيس الكهنة الإيراني كان كلما دخل على « خسرو أبرويز » حياه ثم قال له : « أعطيت الخير ، وجنبت طاعة النساء » : فغاض ذلك « شيرين » محظية كسرى ، « فأرادت أن تكيد له . فأهدت إليه جارية جميلة يقال لها : « مشكدانه »^(١) ، وأمرتها أن تغرى الشيخ بمفاتنها ، على ألا تستجيب إليه

(١) معناها حبة المسك ، وهى حبة ذات رائحة طيبة تنظم في سلك .

إذا دعاها إلا إذا أسرجته وألجمته وركبته ؛ وتحدد وقتاً لذلك تخبر به سيدتها ،
 كي تفاجئه على هذه الحال مع كسرى ، وفعلت الجارية ما أمرتها به سيدتها .
 وطلع « خسرو » و « شيرين » على الجارية وقد ألجمت الموبدان وأسرجته
 وركبته ، وهى تقول له : « خرخر » (حمار حمار) . ورفع الموبدان رأسه فرأى
 « خسرو » ، فقال له : « هو ما كنت أقول لك فى اجتناب طاعة النساء » ؛
 يريد أنه حذر الملك بالقول ، ثم فعل ذلك ليضرب له المثل عملاً . وهذا هو
 موضوع « أقصوصة أرسطو » فى الجنس الأدبى الذى نحن بصددده ، ألفها فيه
 الشاعر الفرنسى « هنرى دانديلي »^(١) فى النصف الأول من القرن الثالث عشر .
 وقد استبدل فيها « الاسكندر » بخسرو ؛ كما استبدل « أرسطو »
 بالموبدان .

وهنا أقصوصات أخرى كثيرة يتلاقى فيها الأدب الفرنسى فى هذا الجنس
 الأدبى مع نظيراتها فى الأدب العربى أو القصص الشرقى بعامة^(٢) . نخص بالذكر
 منها قصة عربية موجزها أن رجلاً من بنى إسرائيل « صاد قبرة » فقالت له :
 ما تريد أن تصنع بى ؟ قال : أذبحك فأأكلك . قالت : والله لا أشقى من برم
 ولا أغنى من جوع ؛ ولكن أعلمك ثلاث خصال هى خير لك من أكلى :
 أما الواحدة فأعلمكها وأنا فى يدك ؛ والثانية إذا صرت على هذه الشجرة ، والثالثة

(١) Henri d'Andeli وعنوان أقصوصته : Le Lai d'Aristote انظر :

Albert Pamphilet: *Poètes et Romanciers du Moyen-Age*, éd. de la Pléiade, pp. 467-488.

(٢) مثل أقصوصة (الملاك والراهب) وهى تذكر بقصة موسى مع العبد الذى آتاه الله
 من لدنه علماً فى القرآن ؛ ومثل قصة (الأب وابنه والحمار) ، وقد انتقدها الناس حين ركب
 كلاهما وحين ركباه معاً ، وحين تركاه يسيران خلفها ، ثم حين حملاه . ولها أصل عربى فيما يرويه
 ابن سعيد على حسب (جاستون بارى) ، انظر مرجع (جاستون بارى) السابق الذكر

إذا صرت على الجبل . فقال . هات قالت : لا تلهفن على ما فاتك ؛ نفلى عنها .
فلما صارت فوق الشجرة قال : هات الثانية ، قالت لا تصدقن بما لا يكون أنه
يكون . ثم طارت فصارت على الجبل ، فقالت : يا شقى ؛ لو ذبحتنى لأخرجت
من حوصلتى درة فيها زنة عشرين مثقالاً ... فعرض على شفتيه وتلهف ، ثم قال :
هات الثالثة ، قالت له : أنت قد نسيت الاثنتين ، فكيف أعلمك الثالثة ؟ !
ألم أقل لك : لا تلهفن على ما فاتك ؟ ! فقد تلهفت على إذفتك . وقلت لك :
لا تصدقن بما لا يكون أنه يكون ، فصدقت !! أنا وعظمى وريشى لا أزن
عشرين مثقالاً ، فكيف يكون فى حوصلتى ما يزنها ؟ ^(١) . والأقصوصة الفرنسية
المتأثرة بتلك القصة العربية عنوانها بالفرنسية : Du Vilain et de l'oiselet ؛
وفى النصائح الثلاث السابقة ، ثم كلام الطائر فيما فى حوصلته من حجر ثمين ،
وأن الفتى الذى أطلقه ندم على إطلاقه وأخذ يبكى وينتحب حين سمع منه ذلك ،
أسفاً على الجوهرة التى فى حوصلته ، ثم تعقيب الطائر على هذا الندم بأنه بمثابة
نسيان للنصائح السابقة ، إذ من غير المعقول أن يوجد فى حوصلة الطائر الصغير
الخفيف الوزن مثل هذه الجوهرة الثقيلة .

ومثل هذه التفاصيل فى القصص السابقة لا يمكن أن تتلاقى فيها الآداب
صدفة ؛ بل لا بد من تلاق تاريخى . هذا ما يؤكده «جاستون پارى» ، ولكنه
لا يستطيع تحديده دائماً . ويعتمد فى توكيده العام لذلك بأن التقاء الغرب بالشرق
فى الحروب الصليبية نقل كثيراً من هذه القصص التى كانت منتشرة بين الشعوب
العربية والشرقية حينذاك ، فكانت نواة « القابليو » ؛ على ما للقابليو بعد ذلك
من أصالة فى الصياغة ظهرت فى التصرف فى الأحداث ، وفى الإطار الفنى ، وفى

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، الجزء الثانى ، القاهرة

أنها شفت كذلك عن بعض العادات والتقاليد والروح الفرنسية^(١) . ثم صاغ الفرنسيون على منوالها أو قريب منه أقصوصات أخرى صغيرة لا مجال للشك في أنها فرنسية الأصل .

وقد انبرى للرد على « جاستون بارى » تلميذه : « جوزيف بيديه » (١٨٦٤ — ١٩٣٨) ، فدرس في مجلدين^(٢) صلة ذلك الجنس بالأدب الشرقية . فرأى أن هذه القصص الصغيرة تندرج في الأدب الشعبي (الفولكلورى) الذى من طبيعته أن تتلاقى فيه قصص جميع الشعوب من غير تأثير أو تأثير ، لسذاجتها وانبعائها من الحال الفطرية المشتركة بين الشعوب^(٣) .

ودراسة « جوزيف بيديه » تدل على سعة اطلاع رائعة . وهى ممتعة فى تنوعها وعمقها ؛ ثم إنها مبنية على مبدأ مسلم به ، وهو أن الشعوب الفطرية تتلاقى أقاصيصها الشعبية دون حاجة إلى تأثير أو تأثير ؛ ولكن دراسته — بعد ذلك — لا تخرج عن دائرة الشك المنهجى الذى يظل سلبياً لا يفسر الحقائق ما لم يتعاون مع البناء . فمجرد الإنكار لا يبطل ثبوت الحقيقة . ثم ما هو أساس التلاقى فى هذا الجنس الأدبى بين الآداب الشرقية والأدب الفرنسى ؟ أهو أسطورى أم تاريخى ؟ إن الشعب الفرنسى لم يكن فى حالة فطرية حين نشأ فيه ذلك الجنس الأدبى ، بل كان قد تجاوز تلك المرحلة . ثم إن العلاقات التاريخية ثابتة فى جملتها بين الفرنسيين والشرقيين ثقافياً وسياسياً . على أن التلاقى لا يمكن أن يكون صدفة أو

(١) مرجع « جاستون بارى » السابق ج ٢ ص ١٠٣ — ١٠٤ .

(٢) Joseph Bédier: *Les Fabliaux*, 1893, 2 vols. (٢)

(٣) المرجع السابق ج ٢ ص ٢٤٥ — ٢٥٠ ؛ وكذا :
F. Baldensperger: *La Critique...*, p. 210.

فطرياً حين تتولى التفصيلات للقصاص في الأدبين مع المضمون العام ، ثم إن الأصالة الفنية في الصياغة والروح وصور العادات والتقاليد لم ينكرها « جاستون تاري » ، كما سبق أن أشرنا^(١) .

ولهذا رد « جاستون تاري » على تلميذه « جوزيف بيديه » في نظريته السابقة ، ورد عليه كذلك كثير من الباحثين المستشرقين ؛ وإن كانت آراء « جوزيف بيديه » قد فتنت كثيراً من الباحثين الغربيين رغبة في جحود التأثير الشرقي وفي إثبات الأصالة الغربية . وهي نظرة ضيقة لا نمل من الحيلة عليها . والمجال — بعد — مفتوح للدارسين في هذه المسألة . وحبذا لو أخذ المتخصصون في الأدب الفرنسي الذين يمكنهم الاطلاع على الأدب العربي وبعض الآداب الشرقية لتحديد هذا التأثير^(٢) .

ومن ثم نرى كيف بدأ « جاستون تاري » إثارة مسائل تعد من صميم الأدب المقارن ، ووجه أنظار الباحثين لدراستها دراسة مقارنة ، وأسهم في هذه الدراسة . وهي مسائل تهمنا بخاصة في دراسة أدبنا وتأثيره في الآداب الأخرى .

٣ — برونتيير^(٣) (١٨٤٩ — ١٩٠٦)

أخذ يبحث في النقد متأثراً أعظم التأثير بنظرية « دارون » في التطور .

(١) هذه ملحوظاتنا العامة ، وانظر كذلك لتعزيزها :

Italo Siciliano: *Les Origines des Chansons de Geste*, traduit de l'italien par P. Antonetti, Paris 1951, pp. 52-53, et Passim.

(٢) قد نصحت بعض هؤلاء المتخصصين بمعالجة الموضوع تمهيداً لتحديد تأثير القصص الشرقية في قصص لافونتين على لسان الحيوان ، لأهمية هذه الدراسة وخصبها .

(٣) Ferdinand Brunetiere كان أستاذ تاريخ الأدب والنقد في مدرسة المعلمين العليا

في باريس منذ ١٨٨٦ ؛ ثم كان رئيس تحرير مجلة « العالمين » R. des Deux Mondes

وبدأ سلسلة محاضراته في ذلك بمدرسة المعلمين العليا منذ ١٨٨٩ م . وكان متأثراً تأثراً عميقاً بروح العصر ورواج نظرية التطور وكثرة البحوث فيها فيما يخص أصول الأسرة والخلق والمجتمع ؛ فاقنع بأن نظرية التطور يجب أن ينتفع بها في الأدب ، وأنها ستقود حتماً إلى المقارنات بين الأدب القومي وما سواه من الآداب^(١) .

وقد أخذ يتأمل في الأجناس الفنية وطبيعتها . فرأى أن بينها صلات كثيرة . وهذه الصلات تتدرج في سيرها ، متطورة من طابع ميثافيزيقي خيالي نحو الواقعية . فقد كان الرسم ، مثلاً ، دينياً وأسطورياً ثم تاريخياً ثم واقعياً يرسم فيه الإنسان ما حوله ثم من حوله من الشخصيات . وقد كان من الصعب على الإنسان الفطري أن يرسم ما حوله من الأشخاص ، فكان يستعيز عنه بما يتصوره خياله ، شأنه شأن الأطفال في رسومهم . وكذلك القصة : كانت ملحمة أسطورية ، ثم خالية إنسانية ، ثم رومانتيكية ، ثم واقعية .

وبعد تتبعه لمختلف هذه الأجناس الأدبية يصل إلى نتيجة يدعمها بالأمثلة ، هي أن هذه الأجناس لها وجود خارجي ثابت متميز ، يختص فيه كل جنس أدبي بمميزات تفرق ما بينه وبين ما عداه ، على الرغم من وجود مشابهات بين بعض الأجناس الفنية أحياناً ، شأنها في ذلك شأن الأجناس الحيوانية . فهي ذات وجود محدد المعالم خاص بها .

= منذ عام ١٨٩٣ . وكان معجباً بأدب القرن السابع عشر ، ويرى ما يراه الكلاسيكيون من ضرورة الغاية الخلقية للأدب ، ولهذا كان ضد حركة (الفن للفن) ، على حين كان يعتقد في تطبيق نظرية التطور الدروينية على الأدب . وقد ثار ضد النقد الناقى ، وأراد أن يكون النقد مؤسساً على حقائق التاريخ والبيئة . انظر :

Mornet, *op. cit.*, pp. 44-45.

(١) أنظر :

F. Brunetière: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, pp. 30-31.

ونتيجة ثانية : هي أن كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد فيه وينمو ويموت . فله حياة خاصة به في امتداد زمني معين ، مثل الأجناس الحيوانية تماماً .

ثم يتساءل بعد ذلك عن علاقات كل جنس فني في داخله نطاقه أهي علاقة صدفة ، أم تطور محتوم مرتبط بالعوامل الاجتماعية والطبيعية الأخرى ؟ أكان من الممكن أن توجد القصة الواقعية قبل القصص الملحمية أو الخيالية ؟ أكان من الممكن أن توجد في الرسم صور الإنسان والطبيعة قبل الرسوم الأسطورية والدينية ؟ ينفي « برونيتير » هذا الإمكان . ثم ينتهي من بحوثه في ذلك إلى أن لكل جنس من هذه الأجناس فترة وجود محددة تتولد عن سابقتها الممهدة لها . ثم تنتهي إلى لاحقتها الناشئة عنها .

ثم أخذ يبحث في طبيعة العلاقات بين مختلف الأجناس الأدبية من علاقات تاريخية وفنية وعلمية . ويقصد « برونيتير » ببيان العلاقات التاريخية للأجناس الأدبية بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود — بعضها بعد بعض — نتيجة الصدفة ، أو نتيجة لتوالدها بعضها من بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانية . ويقصد بالعلاقات الفنية الصلات بين الصور الفنية لهذه الأجناس وبيان فضل الأجناس اللاحقة منها على السابقة . فيرى مثلاً أن المسرحية أرقى نوعاً من الملحمة ، وأن القصة في معناها الحديث أرقى من الحكايات الشبية . وأخيراً يريد بالعلاقات العلمية القوانين التي تتحكم في علاقات هذه الأجناس بعضها مع بعض ، ثم القوانين التي تتحكم في كل منها على حدة وجوداً ونمواً وتطوراً ثم موتاً واندثاراً^(١) . ويقول « برونيتير » في منهجه لهذا النوع من الدراسة ، مبيناً الأسئلة التي يجب

(١) انظر الطبعة العاشرة من كتاب : Brunetière: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, 1892, chap. 1, 2 et 3.

التعرض للإجابة عليها في طريقته : « كيف تتولد الأجناس الأدبية ؟ ما الظروف الزمانية والمكانية التي تمهد لوجودها ؟ وكيف تتميز وتختلف فيما بينها ؟ وكيف تنمو على نحو ما تنمو به الكائنات ؟ الحية وكيف يتم لها من القوى ما به تقصى عنها كل ما يضر بجوهرها وتجذب إليها كل ما منه تستفيد فتتغذى به ؟ ثم كيف تموت ؟ وماذا يعتريها من عوارض الانحلال ؟ ثم كيف تصير بقاياها أصولاً وعناصر لنوع جديد ؟ هذه هي الأسئلة التي تعالج في الطريقة التطورية . . . »^(١) .

وتطبيقاً لهذه النظرية يجب أن يتجاوز الباحث حدود لغته إلى لغات أخرى يبحث في آدابها عن أصول الجنس الأدبي الذي يعالجه ، فدراسة القصة التاريخية في فرنسا تكتب كأنها فصل في تاريخ تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب الفرنسي مثلاً^(٢) .

وأهمية النظرية تنحصر في فرضها دراسة الآداب الأخرى استكمالاً لتاريخ كل أدب قومي . وكان « برونثير » نفسه من أعظم الدعاة إلى العناية بالأدب المقارن ودراساته^(٣) .

وقد وجهت إلى طريقة دراسته للأجناس اعتراضات كثيرة نكتفي هنا بالإشارة إلى بعضها ، فمنها أنه ليس للأنواع الأدبية وجود مستقل حتى تخضع

(١) راجع : *R. de Litt. Comp.*, 1921, p. 19

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) كتب « برونثير » سنة ١٨٩٨ مقالا يقول فيه : « نشاهد كل يوم في جامعاتنا وفي خارجها ، كالكوليج دي فرانس ، خلق كراسي كثيرة للدراسة تكاد تكون غير ذات جدوى ، وتبقى بعد ذلك جامعاتنا وحدها تقريباً في العالم كله بدون كراسي للأدب المقارن (انظر : *F. Baldensperger: La Critique et l'Hist. Litt.*, p. 164

لتطور حتى كالفصائل الحيوانية ، ومنها أن « برونثير » أعار دراسة الأنواع في ذاتها كل اهتمامه ، مع أنه يجب أن نهتم بدراسة الشعوب وتطورها ، وما تفرضه مجتمعاتها على الأدب من تقاليد ، وما تتطلبه من أغراض ؛ هذا إلى أخطائه الكبيرة في التطبيق ، مثل اعتقاده بأن الشعر الغنائى تولد عن الخطابة الدينية الكلاسيكية . ولولا قوة بيانه التي أوهمت أن هذا حق لعظم خطؤه لدى معاصريه أنفسهم^(١) .

ولقد اتبع « برونثير » منهجاً عقيدياً في تطبيقه منهج العلم على الأدب ، فجمدت نظريته عند تطبيقه لها ؛ وجانبها الصواب ، لاتباعه حرفية العلم لا روحه ومنهجه العام . ومن اليسير عنده أن يقول إن جنساً أدبياً تطور إلى جنس أدبى آخر — كالفصائل الحيوانية عند « دارون » — دون دقة ، وفي تعميم سريع . يقول العلامة « لانسون » في نقده له : « الاصطلاح العلمى عندما ننقله عندنا ، لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة . (لقد تطورت الخطابة الدينية فى القرن التاسع عشر إلى شعر غنائى) ، هذه العبارة [وهى من عبارات « برونثير »] لا معنى لها إلا عند من يعرفون الوقائع ، وأما عند أولئك الذين يجهلونّها فإن معناها خطأ ، وذلك لأنه ليس فى الواقع ذاتها ما يدل على تطور جنس أدبى إلى جنس آخر . وإنما هو المذهب الذى يرى ذلك ؛ بحيث يكون من الخير أن نسقط هذا الاصطلاح العلمى ، ونقول فى لغة جميع الناس : إن الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر قد اتخذ مادة له تلك المشاعر التى لم يكن يعبر عنها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلا بواسطة الخطابة الدينية . وهذه عبارة — لاشك — أقل إشراقاً من السابقة ، ولكنها

(١) راجع المرجع السابق ص ١٦٣ وكذا :

Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, p. 24 et pp. 97-99.

أوضح وأصدق»^(١) .

ونتيجة لجهود من ذكرنا من الباحثين ، ذاعت فكرة الأدب المقارن ، وروج لها في أوروبا ، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . فظهرت فيه بحوث كثيرة . منها ما نشره العالم السويسرى « مارك مونيه » Marc Monnier في دراسته لتاريخ النهضة من « دانتة » Dante إلى « لوتر » Luther ومن « لوتر » إلى « شكسبير » ؛ ومنها ما نشره الكاتب الدانمركى « جورج براندس » Georges Brandes في كتابه : « التيارات العامة للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر » وكذا ما نشره الباحث الإنجليزى « سانتس بيرى » Saints Bury في كتابه « عصور الأدب فى أوروبا » Periods of European literature .

ويؤخذ على كل هذه البحوث أنها فى جوهرها لا تعدو مجرد عرض للأدب والعصور بعضها بجانب بعض ، دون التعرض كثيراً لمظاهر علاقاتها وتأثيرها وتأثيرها ، على نحو منهجى ، كما هى حال الدراسات المقارنة الآن .

وقد وفيت كل وجوه النقص ، واكتمل بحق معنى الأدب المقارن على يد الباحثة الفرنسية « جوزيف تكست » : J. Texte فى آخر القرن التاسع . وهو يعد حقاً أباً للأدب المقارن الحديث . وقد وجه لذلك خير توجيه على يد أستاذه « برونثير » فى مدرسة المعلمين العليا بباريس ، فانصرف لدراسة الصلات بين الآداب الأوروبية^(٢) . وتمتاز دراسته بالأفق الواسع والنظرة الشاملة فى بيان تطور

(١) من مقالة للعلامة « جوستاف لانسون » فى منهج البحث فى تاريخ الأدب — فى كتاب منهج البحث فى الأدب واللغة ، ترجمة الدكتور محمد مندور ، بيروت ١٩٤٦ ، ٣٣ — ٣٤ .

(٢) من المسائل التى بحثها : تأثير القدماء فى كتاب النهضة ؛ تأثير الآداب الجرمانية فى الأدب الفرنسى فى عصر النهضة ؛ تأثير « مونتيني » Montaigne فى الأدب الإنجليزى ؛ « روسو » والأصول الأولى لعالمية الأدب .

الأفكار واختلافها على حسب تطور الشعوب واختلاف أحوالها الاجتماعية .
ولذلك لم يغفل في دراساته جانب الصحف والمجلات وجانب الفن ، فليست دراسة
النصوص وحدها دون ربطها بالحياة الاجتماعية إلا دراسة مبتورة . وبهذا عولجت
مسائل كثيرة من مسائل الأدب المقارن ووضحت معالمة^(١) .

وتبعه في هذا الطريق « فردينان بالدنسبيرجيه » F. Baldensperger
الذى لا يزال يغذى بنشاطه دور العلم ويوجه فيها الباحثين ، وكذا المرحوم « بول
فان تيجم » p. Van Tieghem الذى كان مثال الصبر فى معالجة كثير من
المسائل المستعصية فى الأدب المقارن . وكذا أستاذى « جون مارى كاريه
J. Marie-Carré » المتوفى عام ١٩٥٤ . ثم الأستاذ « ديديه » Didier الذى يحمل
الآن لواء هذا العلم ، وهو مدير معهد للأدب المقارن للآداب الأوربية الحديثة فى
السربون .



قد رأينا ، إذن ، كيف تمت نشأة الأدب المقارن ، وكيف استقل عن النقد الأدبى
وعن تاريخ الأدب . ولكنه بقي مع ذلك مكملًا لها وجزءًا جوهريًا فى دراستهما .
فلم يعد النقد مؤسسًا على قواعد النقد التأثرى Critique Impressionniste
ولا على النقد التقريرى Critique dogmatique ؛ بل لجأ إلى ما هو أهم من
ذلك ، إلى النقد التاريخى المبني على الصلات الوثيقة بين الآداب ، وكيف
ارتوى منها الكاتب ليخرج للناس إنتاجه المطبوع مع ذلك بطابعه وطابع

(١) من كلام « تكست » فى الدعاية لأدب عام أوروبى قوله : « فى اليوم الذى يتكون
فيه ذلك الأدب الأوروبى سيصبح بالطبع كل نقد أدبى عالمياً ؛ وحينذاك ستمتد بحق من فوق
الحدود الدولية — إذا كانت ستبقى بعد تلك الحدود — أواصر الصلات العقلية ثابتة متأصلة ،
وتربط برباطها المعنوية الشعوب إلى الشعوب ، وتخلق لأوروبا كلها روحاً اجتماعياً كما كان فى
العصور الوسطى » راجع :

أمته . ومن الخطأ التوجه في دراسة الأدب المقارن إلى التقنين أو التعميم دون أن يسبقهما ويمهد لهما دراسات تحليلية مفصلة تعتمد على حقائق التاريخ وعلى نصوص مختلفة من الآداب .

إن الأدب المقارن يدرس الآثار الأدبية كما هي في جوانبها الفنية والفكرية وفي كيفية تكوينها ، وفي ظروفها التاريخية والاجتماعية . وهو مع دراسته للأذواق وتطورها ، وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية . واهتمامه الأول إنما هو بتحليل مظاهر النشاط الأدبية ، وأصولها ونتائجها بصفة عامة . « وله من المكانة ما للاقتصاد السياسي والتاريخ . فهو يدرس مثلها العلاقات الخارجية ، والمشروعات التي تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التي تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعاً وإن كرهاً من وراء حدودها . وكل هذا مما تتوثق به نواحي النشاط الإنساني وتتنوع مظاهره »^(١) .

الفصل الثاني

الوضع الحالي لدراسات الأدب المقارن

في جامعات الغرب وفي الجامعات المصرية

تتبعنا — في الفصل السابق — نشأة هذا العلم ، وبيننا كيف اكتملت له عوامل البقاء والنهوض . وقد تتبعناه — عن قصد — في فرنسا وحدها ، لأنها التي والته — قبل الدول الغربية الأخرى — في نشأته ، وتعهده في طفولته ، حتى نهض واستقل بنفسه علماً . وقد سبقت ألمانيا فرنسا في العناية بهذه الدراسات المقارنة ، وبيست^١ روح « العالمية » في بحوث الأدب وتاريخه . وكان من هؤلاء الداعين إلى « عالمية الأدب » « جوته »^(١) نفسه في أوائل القرن التاسع عشر ؛ ولكن قامت عوائق في ألمانيا في سبيل السير قدماً بهذا النوع من الدراسة كي يكتمل فيها قبل غيرها ، ولا حاجة بنا هنا إلى شرح هذه العوائق . ثم إن ألمانيا ما لبثت أن اهتمت بهذا العلم اقتداءً بغيرها وخاصة بفرنسا ؛ على أننا لم نغفل — في دراستنا لنشأة هذا العلم — العوامل العامة الألمانية والإنجليزية التي أثرت فيمن دعوا إلى الأدب المقارن في فرنسا ، وكانوا سبباً في نشأته .

والذي نريد أن نؤكد ونلفت أنظار الباحثين إليه أن هذا العلم لم ينشأ ولم يكتمل بفضل الجامعات الفرنسية وحدها ، بل تعاونت تلك الجامعات في

(١) طالع جوته أدب الهند والشرق الأقصى ، ودرس الأدب العربي والفارسي من خلال ما ترجمه المستشرقون ، وله ديوان الشرق والغرب الذي ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوي باسم : الديوان الشرقي للشاعر الغربي ، وقد ترجم وحاكى عيون الشعر العربي والفارسي ، ودعا إلى ما سماه : عالمية الأدب ، وسنعرض لدعوته هذه في الفصل الأول من الباب الثاني .

خلقه مع رجال الفكر وفلاسفة الفن ، ونقاد الأدب في فرنسا كلها . وقد أفادوا في آرائهم وشروحهم بما انتهت إليه الحركات الفكرية ونهضة الأدب في أوروبا كلها . وبذلك استقر هذا العلم ورسى جذوره في الجامعات وغيرها بوصفه حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث ، وأساساً جوهرياً لدراسة الأدب . ورسخت أصوله هناك على أساس نظري متين ، بحيث لا يتطرق إلى ضرورة العناية به شك ، ولا يتسرب إليها جحود ؛ إذ كان استجابة لحركة فكرية عامة ، لا نتيجة لاقتناع فرد أو أفراد . وهذه ميزة لا تعدلها ميزة أخرى في تأسيس الدعوات الفكرية والأدبية على أساس نظري عام متين ، كما كان ذلك شأن المذاهب الأدبية ودعوات التجديد في الأدب بعامة . ولذلك نما هذا العلم من علوم الأدب واطرد نموه في جامعات أكثر دول أوروبا ، دون أن تتعثر خطاه بعد ذلك .

وعلى الرغم من أنه موضع العناية التامة في تلك الجامعات ، لا تزال له فيها اتجاهات مختلفة ، فبعض تلك الجامعات تعنى بدراسة بعض فروعها أكثر من عنايتها ببعض الفروع الأخرى . فمثلاً كانت جامعات ألمانيا قبل العهد الهتلري تولى أكثر اهتمامها دراسة الموضوعات الأدبية *stoffgeschichte* — على نحو ما سنشرح معناها فيما بعد — على حين تضع جامعات فرنسا هذا النوع من البحث في المرتبة الثانية بالنسبة لبحوثها في تأثير مؤلف ما في أدب آخر ، وبالنسبة لبحوثها في أدب الرحالة ، وفي الصورة التي رسموها للبلاد التي كتبوا عنها . وسننبه إلى اختلاف هذه الاتجاهات وأسبابها عند ما نبين فروع الأدب المقارن فيما بعد . وإنما نكتفي هنا ببيان الأسس المشتركة لدراسة الأدب المقارن في مختلف الجامعات الأجنبية ، لأن هذه الأسس يمكن أن تنير أمامنا الطريق لوضع منهج لدراساتنا المقارنة في جامعات الجمهورية العربية المتحدة .

قد درجت الجامعات الأوروبية في رسمها لمنهج الأدب المقارن على جعل أديها القومي مركزاً تدور دراساتها المقارنة حوله . فتنوع الدراسات على حسب طبيعة علاقات أديها بالآداب العالمية تأثيراً وتأثراً . ولا تغفل تلك الجامعات مع ذلك دراسة أدب الرحالة من مواطنيهم في البلاد الأخرى . كما لا تغفل دراسة الرحالة من الأجانب الذين قدموا إلى وطنهم وكتبوا عنه ، وما لكل ذلك من أثر في الأدباء وفي إنتاجهم الأدبي ، ثم في المجتمع وصلاته بغيره من المجتمعات والشعوب .

وتعني أكثر الجامعات في أوروبا وأمريكا بهذه الدراسات ، وعلى الأخص جامعات فرنسا وإيطاليا وسويسرا وجامعات الولايات المتحدة^(١) . وشهادة الأدب المقارن في فرنسا جزء من ليسانس الدولة للتعليم الحديث^(٢) .

هذا عدا ما يقوم به طلبة الدبلومات العالية والدكتوراه ، من فرنسيين وأجانب ، في رسالاتهم وبحوثهم ، مما كان له أثر عظيم في خلق الأدب المقارن واستقلاله علماً من علوم الأدب^(٣) .

وتفسح فرنسا مجالاً لدراسة هذا العلم في المدارس الثانوية ، فيعطى الطلبة

(١) مما يحسن التنبيه إليه أنه ليس في جامعات إنجلترا كراسي للأدب المقارن ، وإن كانت هناك بحوث قيمة فردية لأساتذتها في هذا العلم الذي لا يكمل بدونه تاريخ الأدب القوي كما أسلفنا . وفي جامعات أمريكا كراسي للأدب المقارن ، كما فيها كذلك كراسي للأدب العام الذي ستقول عنه كلمة فيما بعد في هذا الكتاب ، والأخير غير معتنى بدراسته في أوروبا ، ولأجل أن تعرف مكانة الأدب المقارن في أمريكا راجع :

P.W. Friederich: *Comparative Literature in the United States*, pp. 45-55, dans: Cong. Inter. d'Hist. Litt., Paris, 1948.

وقد عمت دراسات الأدب المقارن في جميع جامعات العالم الكبرى في هذه السنين الأخيرة .

Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 51.

(٢) راجع :

P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 49-54.

(٣)

فيها مبادئ للآداب الأجنبية في صلاتها بالأدب الفرنسي ، ويقبل التلاميذ فيها بشغف على هذا النوع من الدراسة . ويُدرّسُ الأدب المقارن كذلك في المعاهد الفرنسية التي تخرج مدرسين للمدارس الابتدائية .

ويدرس الطلبة في فرنسا في المدارس الثانوية كبار كتّاب الغرب غير الفرنسيين ، كما يدرسون تأثيرهم في الأدب الفرنسي ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . ولعل من المفيد هنا أن نذكر بعض نقاط المنهج للمدارس الثانوية بفرنسا فيما يخص هذا العلم ، لنضع ذلك أمام الدارسين والمستولين عن مستقبل الدراسات الحديثة في جمهوريتنا .

فكل طالب في تلك المدارس الثانوية يختار أديبن أجنبيين يقوم فيهما بالدراسات المقارنة على منهج مبسط . وهذه الآداب التي يُخَيَّرُ الطالب بين اثنين منها هي : الأدب الإيطالي ، والأدب الأسباني ، والأدب الإنجليزي ، والأدب الألماني . ثم يدرس التيارات الأدبية الأجنبية الكبيرة في آخر القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين . ونذكر مثلاً نقاط منهج دراسة الكاتب الإيطالي « بترارك » (١٠٣٤ — ١٣٧٤) : « بترارك وإيطاليا — بترارك والنزعة الإنسانية — شعره — صلات هذا الشعر بشعر « التروبادور » — نصوص هامة تقرأ من شعره — تقاليد « حب الفروسة » وتأثير « بترارك » الدائم فيها وبخاصة تأثيره في شعراء القرن السادس عشر ... » .

ونقاط المنهج السابقة من شأنها أن تفتح أمام الطالب آفاق البحوث المقارنة ، وتكمل مناهج دراسته للغة قومه .

هذا ؛ وقد جاء في ديباجة مناهج التعليم الثانوية بفرنسا لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي ننقلها هنا لأهميتها : « والذي يهمنا حقاً هو أن يعرف التلميذ أولاً

— مهما تكن اللغتان الأجنبيةتان اللتان اختارهما — شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين ، مثل « دانتة » و « سرفانتس » و « شكسبير » و « جوته » ؛ ثم إنه يتعرف أيضاً — قبل أن يترك التعليم الثانوى — على فكرة امتداد تاريخنا الأدبى فى غيره من الآداب ، وشيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكنه لم يعد من الممكن أن يجهل عقلٌ مثقفٌ منهج هذا العلم وغايته ^(١).

هذا هو وضع علم الأدب المقارن فى جامعات أوربا ، وبخاصة فى فرنسا ، على ما بين تلك الآداب من صلات واضحة يقف عليها دارس الأدب وتاريخه دون عناء ، وعلى غناء تلك الآداب ووفرة الإنتاج فيها واستجابتها للحاجات الفكرية والاجتماعية أوفى ما تكون وأشمل ما تكون .

فماذا كان موقفنا وموقف جامعاتنا من هذه المادة التى هى ألزم لنا ، لأننا فى حاجة إلى النهوض بأدبنا وإنمائه ، وتوجيهه توجيهاً كاملاً رشيداً لا يتخلف فيه عن الركب العالمى ؛ ولأننا متأثرون فى إنتاجنا الأدبى ونقده الحديث بتلك الآداب تأثراً عميقاً لا ينكره سوى الجاهلين أو المكابرين ، ثم لأهمية الأدب المقارن فى تنمية الوعى القومى والإنسانى على نحو ما سيتضح فى الفصول المقبلة ، وكما أشرنا فى مقدمة الطبعة الثانية ؟ ولن نستطيع امرؤ أن يخطو خطوة واحدة فى نقدنا الحديث ، وفى فهم أجناس أدبنا ، فى نواحيها الفنية واتجاهاتها الفلسفية ، إلا إذا رجع إلى عوامل تكوينها ومنابعها فى تلك الآداب الكثيرة التى ارتوى منها كتابنا ونقادنا .

(١) من مقدمة مناهج التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ ، مذكورة فى الكتاب المحتوى على نفس المنهج لطلبة المدارس الثانوية وهو :

Charles Navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers et leur Influence sur la Littérature Française*, pp. 7-9.

إذا تتبعنا محاولات نشأة الأدب المقارن عندنا في الربع الثاني من هذا القرن وجدنا أن نشأته لم تكن نتيجة لحركة فكرية ، واتجاهات فلسفية ، ومنحى علمي ، ومنهج نقدي عميق ، ودعوات نظرية يؤمن أصحابها أن هذا العلم ضرورة ملحة لا غناء عنها ، ولا محيد من الاستجابة إليها ، كما كان شأنه لدى كتاب الغرب وفلاسفتهم ومفكرهم على نحو ما رأينا في الفصل السابق ، وإنما أريد بـ

قارن آنذاك أن يوضع في منهج الجامعات دون استعداد له أو وقوف على حقيقته . فقامت دراسات مقارنة كما يسميها أصحابها ليست من الأدب المقارن في شيء ، أساء بها أصحابها إلى مفهوم الأدب المقارن ونفروا منه وشككوا في جدواه ، كما أساءوا إلى أنفسهم ؛ حتى إذا وقف هؤلاء على حقيقة معناه ، وعلى صعوبة الدراسة فيه وتشعبها ، وحاجتها إلى جهد ، رجعوا عن الدعوة إليه ، بل أخذوا يدعون إلى استحالة دراسته أو التخصص فيه .

ولكن الحاجة الفكرية والعلمية والفنية إلى هذا العلم كانت أقوى من أن تسترّها الصيحات المعوقة .

وتجلبت هذه الحاجة — بفضل الجامعيين أيضاً — في نقد النقاد عندنا من ذوى الثقافات الغربية الذين تعمقوا في دراسة الأدب الغربي ، ووقفوا على سر نهضته ومنابعها ، فكانوا يشيرون في بحوثهم القيمة في النقد إلى مصادر نهضتنا الأدبية ، ومواردها الأجنبية ، في نزاهة العلماء وتبحرهم ، وفي حرص على جلاء الحقائق وهداية طلابها . فنشأ في نقدنا الحديث ما نستطيع أن نسميه : « النقد المقارن » ، وفيه ظهرت حاجتنا إلى الدراسات الأدبية المقارنة ظهوراً لا يشوبه لبس من ناحية من نواحيه .

ثم ترجمت - في خارج الجامعة - كتب^(١) تشرح الأدب المقارن شرحاً صحيحاً وتوضح معالمه ، وإن بدت غير يسيرة كل اليسر في فهم الدارسين لها ، لأن مؤلفيها من الغربيين ، وأمثلتهم فيها بعيدةً بعض البعد عن أدبنا .

ثم أخذت الجامعات توفد أخيراً بعثات لها عليها تكون أكثر توفيقاً من سابقاتها ، فتنتجح في هذه الدراسات ، لا بحصولها على درجة الدكتوراه ، ولكن بتعمقها في الآداب الأخرى ودراسة بعضها دراسة منهجية ، كي تعود على أساس ثقافي واسع يمكنها من القيام بهذه البحوث المقارنة فيما بعد . ودرجة « الدكتوراه » في هذا الميدان لا غناء فيها ، إذا اقتصر المبعوث عليها .

وكثير من مبعوثينا قد قدموا رسالاتهم في الأدب في أوربا في موضوعات مقارنة ، ولكنهم لم يهيئوا أنفسهم لبحوث الأدب المقارن بدراسة آداب شرقية وغربية دراسة منهجية ، وبالتعمق كذلك في الأدب العربي لتمييز عناصره الأصيلة من عناصره الدخيلة في ضوء تلك الثقافة .

ونظن بعد ذلك أنه إن يكون هناك مجال للتدرد في العناية بهذا العلم في جامعاتنا بعد وضوح الحاجة إليه ، وشعور الجامعات أخيراً بتلك الحاجة ، واستجابتها إليها بإيفاد البعثات فيها ، ثم حاجة جميع الناقدين ومؤرخي الأدب إلى استكمال بحوثهم بنتائج هذا العلم الحديث ، كما يتضح في إشارات كبار نقادنا وأدبائنا إلى الصلات الوثيقة بين أدبنا والآداب الأخرى ، وبخاصة الآداب الغربية في العصر الحديث .

ولا تزال جامعاتنا في بدء الطريق للعناية بهذا العلم . وعندنا أنه لا بد من

(١) مثل كتاب « يول قان تيجم » وعنوانه : الأدب المقارن - ومثل كتاب « جويار » وعنوانه : الأدب المقارن .

أن تسرع بتنظيم دراساته والتوسع فيها ، في دراسات اللسانيات ، وفي الدراسات العليا التي تليه . ونرى أن نذكر — في ضوء ما عرفنا من طريقة الجامعات الأوروبية الكبرى في هذا النوع من الدراسة — تخطيطاً عاماً لما يجب اتباعه في جامعاتنا للنهوض بهذا العلم .

وليس هنا طبعاً مجال الإفاضة في تفصيل منهج لدراسة الأدب المقارن ، ولكنني أنبه إلى ضرورة العناية به . فما أحوج دارس الأدب العربي إلى توسيع أفقه بدراسة الصلات العالمية للأدب ، وكيف تأثر بها أدبنا القديم والحديث ؛ وما يتبع ذلك من التحليل في أجواء الآداب العالمية والتزود من ثمرات القرائح الأجنبية .

ولا بد أن يدرس الطلبة أولاً مدخلا للأدب المقارن ، على نحو ما فعلت في هذا الكتاب ؛ كي يفهموا فهماً صحيحاً هذا العلم ، ويلموا بفروعه المختلفة ، وكيفية الدراسة فيها ، مع أمثلة من الأدب القومي ومن الآداب المختلفة كذلك .

ويجب أن يصحب هذه الدراسة أو يمهدها لها دراسة النظريات العامة للأدب ، وتعريف الطالب بالأجناس الأدبية المختلفة من مسرحية وقصة وملحمة ... وبالمذاهب الأدبية كذلك وبتاريخها ملخصاً ، فيتمكن بذلك طالب الأدب العربي من فهم ما يدرس له بعدها من صلات بين أدبه وبين الآداب الأخرى .

وتكون الدراسات السابقة لجميع الطلبة على السواء ، ينتقل بعدها إلى شيء من التخصص ، فيوضع لكل قسم من الأقسام منهج لدراسات مقارنة تتلاءم وثقافة الطلبة فيه ، وتتفق كذلك ومنهجهم الأدبي الذي يدرسونه ؛ فمثلاً يدرس

في قسم اللغة الفارسية صلوات الأدب العربي بالأدب الفارسي القديم تأثيراً وتأثراً ،
ويدرس القسم العربي الصلوات بين الأدب العربي وبين آداب اللغات التي يعرفها
هؤلاء الطلبة ، ويوفق في منهج الدراسة بين هذه الصلوات وبين المنهج العربي
المفروض عليهم دراسته . فمثلاً حين يدرسون العصر الأندلسي تُدرس دراسة
مقارنة الصلوات بين الشعر العربي والشعر الأوربي ، تلك الصلوات التي أثر بها
الأدب العربي في آداب أوربا عن طريق العرب في الأندلس . وهي دراسات
طويلة يجب أن تخصص لها محاضرات مستقلة عن الدراسات المخصصة للأدب
العربي وتاريخه . وحين يُدرس العصر العباسي تشرح كذلك الصلوات بين الأدب
الإيراني والأدب العربي . وفي الأدب الحديث تُدرس دراسة مقارنة الصلوات
بين أدبنا في أجناسه الأدبية وبين الآداب الأوربية .

بل إنني لأدعو إلى أكثر من ذلك ، إلى ضرورة دراسة شيء من الأدب
المقارن ، فيما يخص أدبنا القومي ، لمن يتخصصون لتدريس اللغات الأجنبية .
فتدرس في القسم الفرنسي والقسم الإنجليزي — مثلاً — العلاقات المختلفة بين
أدبنا العربي وتلك الآداب ، سواء من ناحية التأثير أو من ناحية التأثر .
وما أخصب البحث في هذه النواحي ، وما أحوج طلاب تلك الأقسام إليه .

وإنه لمن المعيب حقاً أن تظل الدراسات في هذه الأقسام مقفلة على نفسها
وغريبة عن الأدب القومي ، على حين لو أدخلت تلك الدراسات المقارنة
لوجدت منافذ يطل منها الدارسون على النواحي المخصصة في أدبهم القومي
ويتعرفون إليها ، وبهذا توجد أمامهم فرصة للإنتاج ولإفادة أدبهم القومي من
معين ثقافتهم الغربية ، هذا فضلاً عن تغذية عناصر قوميتهم وتكميل دراساتهم
تكميلاً صحيحاً .

وليعلم القوم هنا أن فرنسا تحتم على كل من يتخصص لتدريس لغة أجنبية أن تكون شهادة الأدب الفرنسى من بين شهادات الليسانس الذى يحصل عليه . فمن يدرس الأدب الألمانى أو الإنجليزى مثلاً ، يحتم عليه أن يحصل فى الليسانس على شهادة الأدب الفرنسى من الجامعة ، شأنه فى ذلك شأن مدرس اللغة الفرنسية تماماً . وما ذلك إلا لتوثيق الصلة بين مختلف الثقافات وبين الأدب القومى ، لئلا يصير غريباً عنه من يتخصص فى لغة أجنبية مهما تكن ، ولكى يصبح الأدب القومى ملتقى لموارد ثقافية عالمية ، فيغنى ويكمل .

ونحن هنا فى مصر بعيدون عن هذا كل البعد ، بل إننا لنرى من بين المختصين فى الآداب الأجنبية من يجهلون كثيراً مما يتصل بأدبنا . والعيب هو عيب المناهج التى درسوا عليها . وأقل ما يجب عمله لتلافى هذا النقص أن تعم الدراسات المقارنة الخاصة بأدبنا فى كل الأقسام الأخرى على نحو ما أشرت إليه .

وسيكون هذا كله وسيلة للتوسع فيما بعد فى دراسة هذا العلم فى قسم الماجستير والدكتوراه ؛ إذ يكون أفق الطالب قد اتسع وتهيأت الأسباب للافاضة فى هذه الدراسات .

ولم يعد — بعد — من خلاف ، فى الدول الناهضة ، على ضرورة الدراسات المقارنة للآداب . وفى الحق ألاجال للشك فى أهميتها . ونحن فى الجامعات العربية أشد حاجة إلى العناية بهذا العلم من جامعات الغرب ، كما سبق أن وضحنا .

هذا ولا تزال هناك اعتراضات على بعض فروع وطريقة البحث فيها ،

ولكنها اعتراضات تتعلق بتفصيلات ستتضح من خلال دراساتنا في الباب الثاني من هذا الكتاب^(١).

(١) من أعداء الأدب المقارن في فرنسا « لويس كازاميان » Louis Cazamian الذي ينكر قيمة تأثير الأدب الإنجليزي بأداب أجنبية . وقد فتنت آراؤه بعض المعتدين بخلقهم البريطاني من الإنجليز ؛ راجع :

Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948-1950, pp. 70-71.

وقد كتب كازاميان كتابه المسمى : *La Psychologie de la Littérature anglaise* وفيه يرجع كل تطور في الأدب الإنجليزي إلى عوامل داخلية . ولسنا في حاجة إلى بيان خطئه في إدراكه ، فبحوث الإنجليز أنفسهم في تأثير أدبهم بغيرهم لا حصر لها ، والأمور من الواضح بحيث يعد الجدل فيه من المكابرة .

على أن هذا الباحث يدرس العلاقات بين الرمزية الفرنسية والرمزية الإنجليزية في الشعر ، ويعترف بالتأثير والتأثر المتبادلين تاريخياً فيهما ، انظر مرجعه الذي ذكرناه له هامش ص ١١ من هذا الكتاب .

الفصل الثالث

عدة الباحث في الأدب المقارن

إن الباحث في الأدب المقارن يقف عند منطقة الحدود المشتركة للآداب المختلفة ، يتأمل حركتها في تبادل صلاتها بعضها مع بعض ، ويكتشف التيارات العامة لتلك الصلات ، وآثار ذلك في رجال الأدب ، وفي الكتب والموضوعات ، وفي الإحساس والتفكير . ولهذا يجب أن يكون واسع الأفق ، قادراً على دراسة ما يتصدى لبحثه دراسة علمية . ومع أن لكل مسألة من مسائل الأدب المقارن ملابساتها التي تفرض توجيهات خاصة لا يمكن الإحاطة بها جميعاً ، نرى من المفيد أن نشير إلى الشروط الأساسية التي يجب توافرها فيمن يتصدى لهذه البحوث :

١ — لا بد أن يكون الباحث في الأدب المقارن على علم بالحقائق التاريخية للعصر الذي يدرسه ، كي يستطيع إحلال الإنتاج الأدبي محله من الحوادث التاريخية التي تؤثر في توجيهه ومجراه . فدراسة نشأة الأدب الفارسي بعد الفتح العربي ، مثلاً ، لا بد أن تدرس ألوان النزاع السياسي والجنسي بين الشعبين ، والصلات بين الدويلات في إيران وبين الخلفاء العباسيين في أواخر القرن العاشر وأوائل الحادي عشر ؛ وهو الوقت الذي وصل إلينا فيه أقدم ما ألف من نثر فارسي . ويجب كذلك أن يدرس ما مهد لهذا الإنتاج من حركة الشعوية ، ومن تاريخ الحركة العقلية بين إيران وبين العرب . فمعرفة التاريخ ، إذن ، شرط جوهري للدراسات المقارنة .

٢ — ومن الواضح أن الدارس للأدب المقارن يجب أن يعرف معرفة

دقيقة تاريخ الآداب المختلفة التي هو بسبيل البحث فيها ، إن لم يكن في كل عصورها ، فعلى الأقل في العصر الذي هو موضوع دراسته ، وما يتصل به مما يمكن أن يكون قد أثر في إنتاجه الأدبي .

٣ — وتستلزم دراسة الأدب المقارن أن يستطيع الدارس قراءة النصوص المختلفة بلغاتها الأصلية . أما الاعتماد على الترجمة فما هو إلا طريقة ناقصة لا يضح أن يلجأ إليها إذا أريد تقويم التأثير والتأثر الأدبيين على وجهيهما الصحيح . إذ أن لكل لغة خصائص وروحاً لا تفهم إلا فيها ولا تتذوق إلا بقراءة نصوصها . على أن من ألزم ما يجب دراسته دراسة مقارنة الترجمة بين اللغات المختلفة التي قامت بينها صلات أدبية . وهذه الترجمة تختلف فيما بينها ، فتارة تكون دقيقة أمينة ، وتارة يتصرف فيها . ولكي يستطيع الحكم على تأثير كاتب في لغة أخرى وتحديد هذا التأثير ، يجب أن نقارن تلك الترجمة بأصولها في لغتها التي ألفت بها على نحو ما تتطلبه الدراسة العلمية الدقيقة .

ويساعد المدرس الطلاب في ترجمة الأصل وفي القيام بتلك المقارنة ، على أن تكون ترجمته وسيلة تسهل للطلاب الرجوع للأصل وقراءته وفهمه . ولهذا يحتم على طلبة الأدب المقارن في فرنسا أن يكونوا ملينين بلغتين أجنبيتين غير اللغة الفرنسية ، ليكونوا في مستوى يسمح لهم بالقيام بمقارنة علمية .

٤ — يجب أن يكون الطالب ذا إلمام بالمراجع العامة ، عالماً بطريقة البحث في المسائل ، وبمطابق مواضعها من الكتب التي يدرسها . فعلى من يريد أن يدرس الصلات الأدبية العربية الفارسية أن يبحث فيما يخص اللغة العربية ونصوصها في كتب الأدباء والمؤرخين الذين كتبوا بالعربية وهم من أصل فارسي ، كالطبري ، وحمزة الأصفهاني ، وابن المقفع وابن قتيبة وما أكثرهم . وفيما يخص الفارسية يجب أن يرجع إلى النصوص الأدبية التي ترجمت عن العربية ، ثم إلى النصوص التي

حوكى فيها أصل عربى أو تأثرت به ، وذلك كترجمة كلية ودمنة الفارسية .
ولا غنى فى مثل هذه البحوث عن الاسترشاد بآراء المطلعين والمتخصصين والاستعانة
بهم ، وذلك لجدة هذه البحوث وتشعبها .

وقد خطا الباحثون الأوروبيون والأمريكيون خطوات فسيحة فى تزويد
مكاتبهم بمراجع تسهل البحث لدى طلاب الأدب المقارن . نذكر من هذه المراجع على
سبيل المثال : كتاب الأستاذ «بول فان نيجم» الذى يقدم فهرساً مفصلاً لكل ما ألف
فى أوروبا منذ اختراع الطباعة حتى نهاية القرن التاسع عشر (١٤٥٥ — ١٩٠٠) ؛
والكتب مرتبة فيه ترتيباً زمنياً سنة فسنة . وهذا يساعد الباحثين مساعدة كبيرة ،
ويوحى إليهم بمجرد الإطلاع عليه بآراء نافعة^(١) .

وتخصص مجلة الأدب المقارن الفرنسية فى كل عدد من أعدادها قسماً
لما استجد من مراجع للأدب المقارن فى أوروبا وأمريكا .

وأحدث هذه المراجع وأهمها الكتاب الذى نشره فى سنة ١٩٥٠ الباحثان
« بالدنسبرجيه » الفرنسى Baldensperger و « فريدريك » الأمريكى
W. P. Friederich — وعنوان الكتاب : مراجع للأدب المقارن
Bibliography of Comparative Literature — وقد طبع فى أمريكا ،
وبه ثلاثة وثلاثون ألف مرجع منظمة تنظيماً يسهل الانتفاع بها فى مختلف^(٢)
الموضوعات . فتمت نرى فى المكتبة العربية مثل هذه البحوث التى لا غنى للأدب
المقارن عنها فيما يخص الأدب العربى^(٣) .

(١) اسم هذا الكتاب الفهرس التاريخى للأدب الحديثة .

Le Répertoire Chronologique des Littératures Modernes.

(٢) من هذه المراجع الهامة للأدب المقارن ما تنشره جمعية : The Modern

Language فى الولايات المتحدة ؛ ثم Modern Humanities Research Association فى إنجلترا .

(٣) للمزيد من معرفة ما يجب على باحث الأدب المقارن راجع :

P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 53-56.

M.F. Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 21-41.

الفصل الرابع

ميدان البحث في الأدب المقارن

يجمل بنا — قبل الإفاضة في كل فرع من فروع الأدب المقارن — أن نجمل القول في هذه الفروع على حسب الاعتبارات التي يرمى إليها . فقد سبق أن وضعنا أن موضوع الأدب المقارن — عامة — هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، في أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية ...

وقد يُنظر في كل ذلك إلى وسائل عبور هذه الاستعارات من أدب لغة إلى أدب لغة أخرى ومن بلد إلى بلد ، وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها ، وكيف تغيرت فزيد فيها أو نقص منها حين انتقلت من اللغة التي أثرت إلى اللغة التي تأثرت . ففي الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملابساته . وفي الحالة الثانية تدرس المسائل نفسها من الموضوعات والأجناس الأدبية . ومن المصادر والتيارات الفكرية ... ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التي سنجمل القول فيها إجمالاً تمهيداً للتفصيل فيما بعد .

أولاً : عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة :

ولذلك الانتقال عاملان :

(١) الكتب (٢) المؤلفون

١ — الكتب : للكتب تأثير كبير في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف اللغات ؛ فهي التي تلقى ضوءاً قوياً أو ضعيفاً على علاقات بلد ما بمؤلف أو بمجتمع

أو بإنتاج أدبي في بلد آخر . والأدب المقارن يهتم أولاً بإثبات الصلة بين الوسط المؤثر والوسط المتأثر . ويستعان في ذلك بما أدلى به المؤلف من تصريحات من نوع ثقافته وتأثره بكتاب أو ثقافة بلد ما . وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية ؛ فتكون لتلك المؤلفات دلالتها التي لا تنكر على تأثره بأدب اللغة التي كتب بها . وذلك مثل أكثر كتاب الفرس وشعرائهم ، وكانوا من ذوى اللسانين العربى والفارسى . ومثل الكاتب الشاعر الإنجليزى «أوسكار وايلد» Oscar Wilde الذى ألف بالفرنسية قصة سالوميه Salomé ؛ وكفواثير فى رسائله الإنجليزية . ومما يدخل فى هذا الباب دراسة الترجمة من لغة ، إلى لغة ولم راجت فى الأمم التى ترجمت إليها ، ولكى يستطيع الحكم على الترجمة يجب أن يرجع إلى الأصل ، ويقارن بينه وبين مختلف ترجماته إلى اللغة المنقول إليها ، ثم يشار إلى أنواع التصرف فى تلك الترجمات ودلالاتها .

ومما لا غنى عن دراسته فى هذا الباب كتب النقد والصحف التى تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب . فمثلاً إذا تتبعنا المجلات العربية والصحف القديمة نجدها تقدم كثيراً من الكتاب الأجانب لقراءها ، وقد ترجمت آراء « زولا » قديماً فى بعض الصحف المصرية . وكانت صحيفة البلاغ تقدم كثيراً من كتاب الروس العالمين مثل «ماكسيم جوركى» . ولا زالت المجلات المعاصرة مثل «المجلة» و «الآداب» و «الكاتب» تتبع نفس المنهج ، ولا بد من دراستها للوقوف على الحركة الفكرية العامة للعصر .

ومن هذا النوع من الدراسات أدب الرحلات وماله من تأثير فى تعريف الشعوب بعضها ببعض وصلة ذلك بأدبهم .

ومما يعين الباحث فى هذه السبيل تحديد مدى رواج الكتب فى البلد الذى

يدرس تأثيرها فيه . ويستعان في ذلك بفهارس الكتب في دور الكتب ،
و بإحصاءات الطبع في دور الطبع .

٢ — المؤلفون : إنا نعتد بالكتب وحدها غالباً لكي نحدد العلاقات الأدبية
بين الأمم المختلفة ، ضاربين في ذلك صفحاً عن المؤلفين والمترجمين ، لأن الكتب
هي وسيلة تعرف تلك العلاقات . ولكننا إذا كنا بصدد كتب مؤلف مشهور ،
فإننا لا نستطيع أن نهمل دراسته هو في صلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف عرفها
وعرفها لبلاده في أدبه . فمثلاً إذا أخذنا « شاتوبريان » وتأثره بانجلترا ، فلا بد
من دراسة حياته فيها ، والنوادي التي كان يخاطبها ، وصدى الثقافة الإنجليزية في
مؤلفاته ، وكذا « فولتير » في حياته في انجلترا ، وكيف كان تفسيره لخلق أهلها
ولآدابهم ، ومدى ما أفاد من ذلك لنفسه ، وأية قيمة أدبية نتجت عن ذلك لدى
معاصريه من بني قومه .

ويدخل في هذا الباب دراسة ابن المقفع فيما نقل إلى العربية من روائع لغته .
فلكي ينظر إلى إنتاجه — بوصفه صلة بين الأدب الإيراني وبين الأدب العربي —
يجب أن تُدرس حياته نفسه ، وأن يُتعرَّف على ثقافته وميوله الفارسية ،
وما يمكن أن يكون لكل ذلك من صدى في مجهوده الأدبي في الترجمة التي قام
بها . فلكي نستطيع تقدير كاتب أو رحالة أو مترجم من الأعلام المشهورين .
يجب أن نعرف من أدب لغته ومن حياته وأحوال بلاده ما يمكننا من صدق
الحكم عليه .

ثانياً : دراسة الأجناس الأدبية :

في الفرع السابق من فروع الأدب المقارن أشرنا إلى الدراسات الخاصة

بكتب الترجمة والرحلات والنقد التي من شأنها أن تعرف بلداً ببلد آخر أو بأدبه ، وإلى دراسة ما قد يكون لمؤلفيها من شأن ، إذا كانوا ذوي مكانة أدبية ^١تحتم دراستهم . وليس كل ذلك إلا وسيلة لدراسة الصلات الأدبية الدولية . فإذا تجاوزنا هذه الوسائل إلى موضوعات من صميم الأدب المقارن ، فإننا يجب أن ندرس ، فيما ندرس ، حظ الأجناس الأدبية في مختلف الآداب وانتشارها فيها .

ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة . فمثلاً يتبع المؤلف طريقة خاصة حين يعالج في شكل تمثيلي نفس الموضوع الذي قد يعالجه آخر في قالب خطابي . وتستخدم هذه الأجناس في تقسيم الإنتاج الأدبي إلى فروع ؛ وهذا التقسيم لا غنى لنا عنه في دراساتنا المقارنة ^(١) .

فمثلاً : كيف نشأت قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوربي ؟ ولماذا راجت الأخيرة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ ولماذا انصرف المؤلفون عنها في أوائل القرن السابع عشر ؟ — ولماذا انتشرت القصة التاريخية في كل أوربا في أوائل القرن التاسع عشر ؟ وما أسباب الانصراف عنها في حوالى منتصف ذلك القرن ؟ — وكيف نشأت القصة والمسرحية في الأدب العربي الحديث ؟ وما الأسباب التي تنحكت في خلق هذين الجنسيتين وفي تطورها ؟

(١) قد يعترى الأجناس المختلفة تغير في قوالبها وفي قواعدها . فمثلاً : كانت الملحمة في بدء أمرها قصراً على الشعر ، ثم كانت بعد ذلك تعالج في الشعر وفي النثر على سواء . وكانت المسرحية في نشأتها شعراً ، فصارت قسمة بين الشعر والنثر ، ثم أصبحت في كثيرتها الغالبة نثراً . والمسرحية الرومانتيكية خليط من المأساة والمهابة ومن الملحمة ومن الشعر الوجداني ، ويهمننا في الأدب المقارن دراسة هذه التغيرات إذا جاءت نتيجة لتأثير أدب آخر انظر :

ويدخل فى هذا الباب أيضاً دراسة الأجناس الأدبية القديمة ، كدراسة الخرافة على لسان الحيوان ، وكيف أدخل ابن المقفع هذا الجنس الأدبى فى الأدب العربى مثلاً ، وإلى أى مدى تأثر به الأدب العربى ؛ ثم كيف أثر الأدب العربى بدوره من هذه الناحية فى الأدب الفارسى الحديث .

والدراسة فى هذا الباب دراسة تاريخية ، تستمد أصولها من تتبع كل نوع من هذه الأنواع وتطوره فى لغتين أو أكثر ، والعوامل التى أثرت فيه فى كل الآداب التى يراد درسها . وهذه الدراسات — على الرغم من أنها تاريخية فى جوهرها — ذات قيمة فى الدراسات المعاصرة ، وبخاصة فى أدبنا الحديث الذى يستمد أكثر أجناسه من الآداب الأوربية ، ويتخذ بذلك كثيراً أو قليلاً عن مصادره من الأدب العربى القديم .

وقد يرمى الباحث إلى درس جنس أدبى فى أدبين فقط ، كدراسة القصة التاريخية فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى^(١) ، وكدراسة القصة الرومانتيكية الفرنسية وتأثيرها فى القصة العربية . وقد يرمى إلى دراسة جنس أدبى فى أكثر من أدبين . كدراسة القصة الرومانتيكية فى الآداب الأوربية^(٢) ، ثم تأثيرها فى القصة العربية . وفى كل هذه الحالات على الباحث فى الأدب المقارن أن يراعى ما يأتى :

١ — أن يحدد الجنس الأدبى الذى يدرسه ، ويسهل تحديد الجنس إذا كان ذا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية والمسرحية الرومانتيكية ، القصة الريفية) .. ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية ، وكان

(١) كما فعل « ميغرون » فى كتابه : « القصة التاريخية فى فرنسا » .

L. Maigron: *Le Roman Historique en France*.

(٢) مثل كتاب « پول فان تيجم » فى ذلك ، راجع :

P.V. Tieghem: *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*.

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فى بحوث أخرى .

ذا صبغة تتصل بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة ، مثل ألوان التشاؤم في شعر القبور الذي مهد للحركة الرومانتيكية . ومثل الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي والفارسي^(١) .

٢ — أن يقيم الباحث الأدلة على تأثير الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة . وقد يسهل عليه التدليل فيما إذا صرح الكاتب نفسه بذلك ، كما فعل الشاعر « هوجو » Hugo في تصريحه بمحاكاة « شكسبير » . وقد يصعب التدليل كما في حالة محاكاة الشاعر « ألفريد دي فيني » A. de Vigny للكاتب الإنجليزي « ولتر سكوت » W. Scott وكما في محاكاة شوقي لشكسبير و « دريدن » وغيرها في مسرحيته : مصرع كيلو باترا .

٣ — أن يحدد مدى تأثير الكاتب بالجنس الأدبي المراد درسه ، وعوامل هذا التأثير ؛ فيبين ما إذا كان الكاتب خاضعاً لمذهب أدبي بعينه ، أو ما إذا كان حراً في اختياره ؛ وما مدى تصرفه في قواعد المدرسة التي يتبعها ، وما الأسباب التي جعلته يبعد كثيراً أو قليلاً عن النموذج الذي أراد اتباعه . ولأجل النفوذ إلى هذه الأسباب يجب أن تدرس حياة الشاعر ، والمجتمع الذي نشأ فيه وثقافته الخاصة به .

فهذه الدراسات ، إذن ، تتطلب تحليلاً دقيقاً للمؤلفات التي يراد درسيها ، وإلماماً بالحالة الاجتماعية والأدبية في عصرها ، ثم بالحالة النفسية للكاتب الذي

(١) انظر :

P.V. Tieghem: *Le Preromantisme*, Vol. II.

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فيما بعد .

هو موضوع الدراسة ، ثم وقوفاً دقيقاً على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه ؛
لتكشف تلك الدراسة بعد ذلك عن الأصالة الفنية والواقعية في إنتاجه .

ثالثاً : دراسة الموضوعات الأدبية :

يهتم كثير من الباحثين بهذا النوع من الدراسة وبخاصة الألمان . ويسمونه
تاريخ الموضوعات Stoffgeschichte ؛ وذلك كأن يدرس « فاوست » Faust
في الأدب الألماني والفرنسي ؛ أو « دون جوان » Don Jouan في الإديين الأسباني
والفرنسي ؛ أو « كيلوباترا » في الأدب الإنجليزي والفرنسي والعربي .

واهتمام الإيطاليين والفرنسيين بدراسة الموضوعات أقل من اهتمام الألمان
بها ، وذلك لضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا النوع من البحث ، ولأن
المجهود فيه يتطلب سعة في العلم لا تتصل كثيراً بالأدب البحث . ومع ذلك
لا تخفى أهمية تلك البحوث في معرفة خصائص الشعوب ونفسياتها وفي دراسة
الكاتب الذي يتخذ من هذه الموضوعات منفذاً للتصريح بأرائه وفلسفته .
وقيمة هذه الدراسات تتوقف على اختيار الموضوع اختياراً له قيمته الأدبية ،
وعلى براعة الباحث في التحليل والمقارنة والاستنباط .

رابعاً : تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الأدب المقارن هو أكثر فروع انتشاراً لدى الباحثين من
الفرنسيين . وذلك لوضوح منهج البحث فيه وللوثوق من الوصول فيه إلى نتائج
تناسب وما يبذله الباحث من جهد . وهو يتطلب مع ذلك سعة اطلاع ودقة
في التحليل ، وصبراً في البحث ، وذكاء في فهم النصوص ، كما يتبين ذلك من
معرفة الأسس الآتية التي يجب اتباعها فيه :

١ — يجب تحديد نقطة البدء في التأثير من مؤلفات كاتب ما ، أو كتاب واحد من بينها ، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لا تتجزأ مع مؤلفاته . ومثال ذلك على الترتيب : تأثير مسرحيات « شكسبير » ، أو تأثير هملت منها ، ثم تأثير « جوته » .

٢ — يجب تحديد الوسط المتأثر ، بلداً كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفاً . مثال ذلك تأثير الكاتب الفرنسي « جى دى موباسان » في القصة المصرية القصيرة ، أو في مؤلفي القصة القصيرة العربية في القرن العشرين ، أو في « تيمور » فقط .

٣ — ويجب التمييز بين حظ الكاتب في ذبوعه وانتشار مؤلفاته وبين حظه في محاكاته والتأثير به . فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم في ذبوع مؤلفاته وترجمتها ، ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاة والتأثير به . ثم إن هناك أنواعاً كثيرة من التأثير : فهناك التأثير الشخصي كتأثير « روسو » ، والتأثير الفني كتأثير مسرحيات « شكسبير » في أصحاب المذهب الرومانتيكي من الفرنسيين ، وتأثير « لافونتين » في القصة العربية على لسان الحيوان ؛ ثم التأثير الفكري كتأثير « فولتير » في الآداب الأوربية ؛ ثم التأثير في الموضوعات كتأثير الأدب الأسباني في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر مثلاً ، وتأثير الشعر الغنائي العربي في المدح في الأدب الفارسي ...

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

إذا أخذنا كاتباً ما لندرسه دراسة مقارنة ، وبحسنا عن مصادره التي استقى منها أدبه في لغة أو لغات أخرى ، فإننا بذلك نكون في منطقة من مناطق الأدب المقارن . ومظاهر تأثير الكاتب في هذه الناحية متعدد النواحي . فمن ذلك تأثيره بمنظر البلاد الأخرى وعاداتها ، وهو ما يتطلب دراسة للبلاد المؤثرة من تلك

الناحية . ومن ذلك محادثاته مع رجالها ، وهذا ما يصعب الوقوف عليه أحياناً . ثم من ذلك قراءاته المختلفة في الآداب الأخرى ، تلك القراءات التي يمكن للباحث تحديدها متى تيسرت أسباب ذلك التحديد . ويجب ألا يفوت الباحث التفريق بين التأثير وبين مجرد توارد الخواطر وتلاقى الأفكار . وكثيراً ما ينتهي البحث في هذا الميدان إلى شرح المصادر ، دون استطاعة استيفاء شرح آثارها في مؤلفات الكاتب^(١) .

سارياً : دراسة التيارات الفكرية :

نقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التي تسود عصرًا ما أو حركة معينة من حركات الأدب ، كالتيارات الفكرية في القرن الثامن عشر في أوروبا ، وكالحركة الهيلينية في أدب القرن التاسع عشر ، وكالفلسفة العاطفية والصوفية في الأدبين العربي والفارسي ، وكفلسفة الواقعية بين مختلفي الآداب . ومثل هذه الدراسات تتطلب اطلاعاً واسعاً . ولا بد من دراستها في أكثر من أديب ، حتى يستطيع تمييز الأفكار العامة التي سادت عصرًا بعينه أو بلادًا بذاتها . وهنا كثيراً ما يشتبه التأثير بتوارد الخواطر ، وبالأفكار الفردية التي تتشابه لأنها وليدة حوادث متشابهة . وكل ذلك مما قد يدق دقة تضل معها أفكار الباحثين . على أن مجرد التميز بين ما هو وليد حوادث متشابهة وما هو وليد التأثير الأدبي أمر هام لدراسة الأدب بصفة عامة ، ولدراسة الأدب المقارن كذلك .

سابعاً : دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى^(٢) :

لكل شعب من الشعوب رأيه في الشعوب الأخرى ، ولهذا الرأي صدى

Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 21-22.

(١) انظر :

(٢) وهو ما يسمى بالفرنسية :

L'Interprétation d'un Pays par un Autre.

فى أدبه الذى هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم . ولمعرفة هذا يتحتم علينا أن ندرس أدب الرحلات ، والقصص والمسرحيات ، وما بها من أشخاص وألوان مجلوبة . وهذا الفرع من فروع الأدب المقارن كثير الرواج فى فرنسا ، ويجب أن يكون موضع عناية خاصة فى مصر أيضاً . وهو يشمل :

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر .

(٢) دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى .

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر : مثال ذلك صورة إنجلترا فى

الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر ؛ وكذا صورة أسبانيا فى الأدب العربى منذ الفتح الإسلامى . ولمثل هذه الدراسات يجب أن يدرس تاريخ الأدباء الذين رحلوا إلى ذلك البلد المراد درس صورته ، وأن يشرح إلى أى حد كانت الصور التى رسموها صادقة ، وأن يدرس كذلك المؤلفون الذين كتبوا عن ذلك البلد دون أن يروه ، وكيف يصور هؤلاء وأولئك مختلف الأماكن لذلك البلد .

مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض ، وعلى إدراك كل منها للآخر إدراكاً يقوم على أسس صحيحة ، مما يؤدى إلى حسن التفاهم بين الشعوب ، وتأثير صلتها بعضها ببعض .

(٢) دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى : ومثال ذلك صورة

أسبانيا فى شعر شوقى ، وكذا صورة مصر فى مؤلفات « جيراردى نرفال » G. De Nerval وفى هذه الحالة تدرس حياة الكاتب ، ومدى صلتة بالبلد المقصود ، ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين ، وإلى أى حد كانت الصورة التى رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة .

هذا مجمل أوردناه لفروع الأدب المقارن ؛ واتبعنا في هذا الإجمال بعض الباحثين الغربيين^(١) ، تمهيداً للتفصيل بعد ؛ ثم لأننا محتاجون لهذا الإجمال في بعض أقسام الدراسة الجامعية التي تدرس بالتفصيل مسائل مقارنة معينة ، ولا يتسع وقت الدراسة فيها لسوى الوقوف على هذا المنهج المجمل ، اعتماداً على التفصيل فيه أثناء التطبيق في دراسة المسائل المقارنة التي تدرسها تلك الأقسام .

الباب الثاني

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

الفصل الأول

عالمية الأدب وعواملها

هذه هي الخطوة الأولى التي تبدأ بها البحوث المقارنة ، وقد يقتصر الدارس عليها . وأساس البحث فيها تاريخي قبل كل شيء . إذ يجب علينا ، أولاً ، أن نوضح الأسباب التاريخية التي بها توافرت للأدب المؤثر هذه العالمية في صلتها بالأدب المتأثر .

و « عالمية الأدب » معناها خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى . وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة . ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور ، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته ، إما للتأثير في الآداب الأخرى ، وإما نشداناً لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدب العالمي . ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل في عالم الفكر والأدب .

هذا ، ولا نقصد أبداً هنا ما سبق أن توقع تحققه « جوته » الألماني ومن ساروا على نهجه مما سموه « الأدب العالمي »^(١) ، يريدون بذلك أن الآداب العالمية — حين يتم تجاوزها بعضها مع بعض — لن تلبث أن تتوحد جميعاً في أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللغة وما يمكن أن توحى به البيئة أو الإقليم . لأن فكرة « الأدب العالمي » في رأينا مستحيلة التحقيق . ذلك أن الأدب — قبل كل شيء — استجابةٌ للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن وللقومية ، وموضوعه تغذية هذه الحاجات . فهي

(١) ويسميه « جوته » : Weltliteratur ؛ ومن سلبه في توقع تحقق هذا « الأدب العالمي » (جوزيف تكست) انظر هامش ص ٧٧ من هذا الكتاب .

محلية موضوعية أولاً ؛ وهى تشف حتماً عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية ، والخواطر الذاتية التى لا بد أن تدل أولاً على حال المؤلف بوصفه مواطناً أو فرداً من جماعة كبيرة . ومن وراء الموقف المحدد الذى يتوجه به الكاتب إلى جمهوره الخاص ، تتراءى المعانى الإنسانية العامة . فالآداب وطنية قومية أولاً . وخلود الآثار الأدبية لا يأتى من جهة عالمية دلالاتها ؛ ولكنه ينتج عن صدقها ، وتعمقها فى الوعى الوطنى والتاريخى وأصالتها الفنية فى تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره . وإذن فالذى نقصده هنا هو « عالمية الأدب » لا « الأدب العالمى » .

و « عالمية الأدب » فى معناها الذى شرحناه — وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، طلباً لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به ، واستجابة لضرورة التعاون الفكرى والفنى بعضها مع بعض ، لها أسسها العامة التى تحدد سيرها .

١ — من هذه الأسس اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى : على حسب حاجته ، ينشد فى هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومى ويغنيه . فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومى ، لئلا يقف معزولاً منطوياً على نفسه متخلفاً عن أداء رسالته . أصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، وإمكانيات أهلها الفكرية والاجتماعية ، وطاقاتها الفنية فى التعبير والصياغة ؛ كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كى لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفاً من أن تمحى الحدود القومية أو خصائص العبقرية اللغوية للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إكمالها وإغناؤها بهذا الاختيار . وكل كاتب يشتط فى هذا الاختيار والاقتباس ،

فيطنى على أصول اللغة وتراثها ، يتعرض لخطر قطع علاقاته — لا مع قرائه وجمهوره فحسب — بل مع روح اللغة القومية وإمكانياتها في التعبير . ولهذا كان لابد — في هذا الاختيار والاقتباس — من أمناء قد تعمقوا في دراسة أدبهم ، وطوعوا لغتهم ؛ بالاطلاع والوعى والتحصيل ، وبالتعمق في أدبهم والوقوف على دقائقه ، لكي ينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى اقتباسه من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها في إكمال ثقافتهم العصرية ، ونهضة أدبهم القومى . ولم يقل أحد من دعاة التجديد — ولا وزن عندنا لأدعيائه — بإهمال هذا الشرط الجوهرى عند محاولة الإفادة من الآداب الأخرى متى دعت حاجة الأدب القومى إليها . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من إكمال ثقافتهم الأدبية في لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك في الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ؛ وتفقد هم لغتهم القومية ، كما يفقد هم أدبها . فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه .

٢ — فمحور التأثر فى الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة ،

أصالة الأفراد وأصالة القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى ، فما أشبهه بتقليد القروء لما يرون من حركات ، أو تقليد الأطفال لجميع حركات آبائهم ومربيهم دون رشد .

وعلاقة المتأثر أو المحاكى — فى هذه الحالة — ليست علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده ، بل علاقة المهتدى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه ، ويضفى عليها صبغة قوميته .

وهذه هى الأصالة الحق ؛ فالأصالة ليست هى بقاء المرء فى حدود ذاته ، وليست هى إباء التجاوب مع العالم الخارجى ، لكى يبقى المرء كما هو دون تغير أو تموير ؛ ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان

الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

٣ — وهذه الدعوات تتوجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون من نطاق أدبهم لتلبية لحاجتهم الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم يتبعون ، عادة ، روح الحركة الفكرية والفنية واتجاهها العام . وقد يرون في عيون الآداب الأخرى ما لم ير مؤلفوها أنفسهم ، لأنهم ينمون بها مواهبهم هم واستعدادهم . وقد رأينا كيف نظر « كارليل » الإنجليزى ومن تبعه إلى « جوته » الألمانى ، وكيف فهموا آثاره بما يتفق وميولهم^(١) . وفى هذا الباب قد يكون « التأويل » الخاطئ خصباً فى تلقيج الأدب القومى ، وإنتاج ثمرات فنية ذات قيمة لم تكن فى الحقيقة مقصودة للكاتب أو الأدب المؤثر .

وهذا هو الشاعر الفارسى « عمر الخيام » المتوفى فى أواخر الربع الأول من القرن الثانى عشر الميلادى ، وكان قد عبر فى « رباعياته » المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حراً من القيود العامة ؛ ولكنه تعبير يشف عن أمى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق « رباعياته » حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى الكثرة الغالبة منهم مظنة ريبة ومثار بغض . وكانت شهرته عند الفرس مقصورة على مكانته العلمية . وقد رأى كتاب القرن التاسع عشر الأوروبى وشعراؤه فى تلك « الرباعيات » تعبيراً عن روح عصرهم ، إذ كان الصراع فى عصرهم قد بلغ أشده بين العلم فى حقائقه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير ثابتة . وأصبحت للخيام — منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر — حظوة فاقت كثيراً ما كان له من منزلة لدى

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦ — ١٧ .

مواطنيه . وتحقق هذا كله بفضل استيحاء أولئك الشعراء والكتاب تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفياً . وأول فضل في ذلك يرجع للشاعر الإنجليزي « فيتزجيرالد »^(١) . فإن « رباعياته » التي نظمها تعد من عيون الأدب الإنجليزي لا الفارسي ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسي . فقد غير ونقل وزاد في الأصل الفارسي ، بحيث لم تعد ترجمته وفية للأصل ، وإن بدت جميلة رائعة . فهي أفكار وخواطر إنجليزية على الرغم من طابعها الشرقي العام ، وعلى الرغم من أصل أفكارها الفارسي ؛ على أن بها ست عشرة رباعية ليس لها أصل فارسي . وهي نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع الرباعيات التي نظمها « فيتزجيرالد » ، وهي تسع وسبعون . وبهذا التصرف الأصيل امتدت خواطر الخيام وآراؤه في العالم الغربي كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر بما يقرب منه في وطنها الأصلي ، بل إنها أثرت بعد هذا الرواج في مواطني الخيام ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرون^(٢) .

٤ — فليست صنوف التأثير الأدبية سوى بعث وتوجيه ؛ تفيد منها الصفوة من كتاب الأدب القومي . وهي بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت في آداب غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة .

(١) Edgar Allan Poe (١٧٠٩ — ١٨٨٣) وقد نشر الترجمة الحرة لرباعيات الخيام عام ١٨٥٩ ، وعنوانها :
Rubaiyyat of Omar Khayyam, rendered into English Verse.

(٢) راجع مع الأصل الإنجليزي السابق هذه المراجع .
Laffont-Bompiani: Dictionnaire des Oeuvres, IV. p. 330.
Histoire des Littératures, éd. de la Pléiade. — وكذا
 ثم الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين الشواربي : تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي ، ترجمة عن المستشرق الإنجليزي إدوارد جراثيل براون ، القاهرة ١٩٥٤ ، صفحات ٣٠٤ ، ٣١٨ — ٣٢٤ .

ه — فلا بد من أن تنهياً لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر في أدبه بالكاتب والمؤلفين الذين تأثر بهم . وفي هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطباع ، وتتماثل الحالات ؛ ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومي ، ويصادفها — بفضل العبقرين من أهله — في الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى . كتب الشاعر الفرنسي « بودلير » (١٨٢١ — ١٨٦٧) إلى صديق له يقول : (أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه « إدجار ألان بو »^(١) ؟ لأنه كان يشبهني . ففي أول مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان مشارفتني وروعني . ولم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكنني وجدت فيه ، كذلك ، الجمل التي كانت تراود أفكاري ؛ وكان له السبق إلى كتابتها قبلي بعشرين عاماً)^(٢) .

وفي هذا المجال — مجال التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية والفكرية — تمحى الحدود المعوقة من اللغة والجنس ، فيشعر الكاتب الذي يحاكي الآخرين ويتأثر بهم ، أنه بصدد من يشبهون مواطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه ، بل إنه يشعر أنهم مشاركوه في وطنه الفكري المثالي ؛ وهم في الواقع يخدمون وطنه بإغناء أدبه والإسهام في نهضته الفكرية ، في حدود

(١) E. Allan Poe الناقد والكاتب والشاعر الأمريكي (١٨٠٩ — ١٨٤٩) ولم يكن معدوداً من الطبقة الأولى بين كتاب أمريكا وشعرائها ، ولكن كان تأثيره في أوروبا عظيماً بعد أن ترجم له « بودلير » وأعجب به ، وقد نعى « بودلير » آراءه وأفكاره في النقد والشعر ، ووجدت بذلك في أوروبا بذور الرمزية الأولى ، وقد ترجم ديوان شعره الشاعر الفرنسي الرمزي « مالارمي » (١٨٤٢ — ١٨٩٨) ، وبهذه الأشعار تأثر « مالارمي » في رمزيته . وفي بعض أشعار « بو » وآرائه ما يعد بذور السيرالية الأولى أيضاً ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٥٦ — ٣٥٧ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر لهذا النص :

F. Baldensperger: *La littérature, Création, Succès, Durée*, Paris 1934, pp. 166-167.

ما سبق أن ذكرنا من قيود . وبهم يتحقق في الأدب المتأثر ما لم يكن قبلهم سوى إمكانيات وميول ونزعات حائرة . فالكتاب المجدد يبحث في المصادر الخارجية عن نطاق أدبه عما هو موجود في نفسه سلفاً وجوداً إمكانيًا ، مصداقاً لما يقال : « لن تبحث عنى إذا لم يكن قد سبق أن لقيتني »^(١) .

وتبادل التأثير والتأثر — على نحو ما ذكرناه — مجال تنافس وحيوية ، وأقوى ضمان لتقدم الأدب الوطني والقومى . وهذا الفيلسوف « دالمبير » (١٧١٧ — ١٨٨٣) — وهو من كبار المفكرين في عصر خطير من تاريخ الإنسانية تبودلت فيه في أوروبا التيارات الفكرية والفنية — يقول في عام ١٧٦٨ : « على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ . هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب . والأمة الفرنسية ، بخاصة ، قد شعرت من قديم بفوائد تبادل الصلات بين الآداب^(٢) . . . » .

وعالمية الأدب هذه تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومى نظرة أعم وأعمق ، إذ نعده أدباً بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى ، يغنى بصلاته بها ، وينتهج المفيد من مناهجها . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبى الحديث بنسبته إليها . فأدبنا الحديث يجب أن يقوم — لا على أساس أدبنا القومى في ماضيه فحسب — بل يقوم كذلك على أنه لبنة في ذلك البناء العالمى الشامخ . وبذلك يكون اكتشاف الآداب الكبرى والارتواء من مناهلها في القديم والحديث من أسباب تقدم أدبنا ، ومن بواعث تعديل نظرتنا إلى أدبنا القومى . فالأدب الجديد — إذا كان جديداً عبقرياً — يضيف طريقاً إلى الآداب كلها ،

(١) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٧٢ .

ويسموا بنظرتنا إلى الأدب جملة ، ويجعلنا نقوم أدبنا القديم تقويماً آخر بالنسبة إلى هذا الأدب الجديد العبقري .

و بسبب تبادل التيارات الفكرية والفنية في الأدب ونقده نهضت الآداب القومية . فقد آتى عصر النهضة في أوربا ثماره برجوعه إلى الأدب القديم اليوناني والروماني . وصدرت المذاهب الأدبية في نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، ومورداً سائفاً لذوى المواهب في الآداب جميعاً على سواء .

وقد نهض الأدب العربي القديم في العصر العباسي ، واستجدت فيه أجناس أدبية ، وصور فنية ، وموضوعات شتى ، بتأثره بالأدب الإيراني والهندي عن طريق الفارسية ، ثم بتأثره بالفكر اليوناني . ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع في أصولها العميقة إلى موارد من الأدب الغربي ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيه خطوه ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها .

وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هي العصور التي انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلا كت معانيها ، واجترتها ، حتى بليت وسمجت ، فلمها كتابها وقراؤها معاً^(١) .

هذا ؛ والعالمية في الأدب — التي شرحنا معناها العام — لها (أ) عوامل عامة (ب) وعوامل خاصة ؛ نوجز الآن القول في كل منهما :

(أ) العوامل العامة لعالمية الأدب

نقصد بالعوامل العامة تلك التي تكون سبباً في وجود العالمية ، ولكنها

(١) انظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢٢ — ٢٤ والمراجع المبينة به

ليست عوامل فنية . ودارس الأدب المقارن لا بد أن يكون على وعى بها ، وأن يتعرض لها في دراسته للمسائل المقارنة ، على أنها من عوامل التأثير والصلات بين الآداب . وهذه الصلات — التي هي نتيجة للعوامل العامة — هي التي تكون ذات طابع أدبي وفكري ، نتعرض لبيانها في العوامل الخاصة اللاحقة .

والعوامل العامة هي : شعور ذوى المواهب الناضجة بنقص الأدب القومى وعدم كفايته لحاجات العصر ؛ والهجرات ؛ والحروب ؛ والغزو ، وبخاصة في العصور السالفة ؛ ثم وسائل المدنية الحديثة لنشر الثقافات . وهي الوسائل التي تيسر استجابة الأفراد والجماعات المثقفة لما به يكملون ثقافياً وينهضون فكرياً . ونجمل الآن القول في كل عامل من هذه العوامل :

١ — أول هذه العوامل هو شعور ذوى المواهب الرشيدة بعدم كفاية أدبهم القومى للاستجابة لحاجات عصرهم . وهذه هي نقطة البدء في التأثير والتجديد . وهي تمثل ملال الكتاب والشعراء للمألوف من تقاليد أدبهم وصوره الفنية . وهذا الملal هو سبب خروج هؤلاء الكتاب والشعراء من نطاق أدبهم القومى طامحاً للتجديد من الآداب الأخرى . ويتمثل هذا الخروج في شبه ثورة على القديم ، وحرص على إكماله في وقت معاً . يقول « جوته » : « ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته »^(١) .

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس . وتتضمن دعوتهم إعادة النظر في قيمة تراثهم الأدبي على ضوء جديد . وفي أثر ذلك تقوم ، عادة ، المعركة

المألوفة في كل عصر حتى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم الواقفين عنده لا يتجاوزون حدوده .

وهذه هي معركة الأجيال بين القديم والجديد . وفيها يزعم دعاة الوقوف عند القديم أن في الجديد خطراً على الموروث من أدبهم ، وقضاءاً على تقاليدهم . ويفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو الأشياء ، فيرون أن التبادل بين العلوم الدولية أو المصنوعات والمواد التجارية من شأنه أن يفيد ؛ أما الآداب والفنون فهي وطنية محضة ، وفي نقلها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنقل إليهم . وقد سبق أن دحضنا هذه الفرية غير مرة ، في ثنايا هذا الفصل وفي مقدمة هذا الكتاب . وقد بينا أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب من طبيعة الأشياء ، لا يمكن الحد منه ولا الوقوف دونه . وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضاتها هي تلك التي تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها .

ولا خطر في ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجبنا إزاءه يحملنا على مسايرة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى ، بما تسمه قدرتنا من وسائل . ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى والاختيار منها على نحو ما شرحنا ، وفي الحدود التي قيدنا بها ذلك الاختيار .

على أن في طبيعة كل أدب ، وفي خصائص أهله وتقاليدهم ، ما يقوم بمثابة حواجز تنفى مالا يتفق من هذه التيارات مع طاقاتنا الحيوية والفنية . فنحن ، مثلاً ، لم نتهج مذهباً أدبياً من المذاهب الغربية بمبادئه كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها بعض ما نستطيع أخذه لنكمل به أدبنا . وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولاً ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت في الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا ، وذلك لأنها كانت تتفق في ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا وللثابت المرعى من أفسكارنا ونظمنا . فالقومية

والوطنية كلاهما بمثابة مصفاة فيما يخص مواطن التأثير والتأثر بين الآداب . هذا إلى وجوب ملاحظة ما سبق أن قلناه من ضرورة المحافظة على الأصالة ؛ وعلى مقومات اللغة ، ومن الحرص كل الحرص على سد حاجتنا بالإفادة من كل جديد قيم . ومدار الأمر في ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن وعماد نهضته مما هو تحكى لا سند له . فمن الخطأ إنكار الجديد لأنه جديد ؛ بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجودة لذات الجودة ، أو لمجرد أنها أيسر وأسهل ، فلا سند لما لا يستند على أساس^(١) . والعيارات الفكرية والفنية الرشيدة كالاختراعات العلمية المفيدة ، كلاهما ميراث مشترك قيم للانسان جمعاء .

و إزاء التطرف من الجامدين في زعمهم أنهم حريصون على القديم ، وأن لا قيمة للجديد ؛ يتطرف كذلك دعاة التجديد عادة ؛ فينكرون كل فضل للقديم . وفي الحق يظهر هذا التطرف بين معسكري القديم والجديد طابعاً عاماً في معارك التجديد جميعاً . والتجديد ثورة ، ومألوف التطرف في عهود الثورات في الأعم الأغلب من حالاتها ؛ و حين تكون أسلحتها عقلية فنية محضة . ولا يلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد ، فتعتدل لهجتهم ، ويعرفون فضل القديم في عصره . ويتجلى آنذاك حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد — على ما يصحبها عادة من حمق المغالاة وخطر التطرف — تظل دائماً أماراً من أمارات الحياة ، وفيها تظهر الحماسة والحميا ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهد والتنافس في الإجابة . فهي حيوية جياشه تفضل — على أية حال — البقاء في الحياة الراكدة في دائرة قيم فنية وفكرية جامدة آسنة لا حركة فيها ولا تجديد .

وفي المعركة بين القديم والجديد يحارب دعاة التجديد بأسلحتهم القوية الحديثة ، ويقاومهم دعاة الجمود بأسلحة بالية مضي أوانها . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته وضحكه ؛ ولكنها السخرية المرة وضحك الإشفاق ، إذ ليس في المعركة تعادل بين الفريقين . على أن دعاة الجمود من هؤلاء كثيراً ما يكونون من الهرمين عقلاً وثقافة ، يدافعون ، مع ذلك ، بحججهم البالية . ولا تلبث أن تنجلي المعركة عن انتصار الجديد على يد الراشدين من دعاة^(١) .

٢ — العامل الثاني من عوامل عالمية الأدب هو الهجرات . وكانت تنتج

في القديم عادة من اضطرابات طبيعية أو سياسية ، تنتقل بسببها جماعة من بلد إلى بلد آخر ، فتؤثر في أدب البلد الآخر وتفكيره . فالإيرانيون الذين صاحبوا « فروخ هرمز » والد « رستم » من شرق إيران إلى المدائن ، كانوا سبباً في إدخال اللهجة « الدرية » — وهي في الأصل لغة شرق إيران — في بلاط الساسانيين . ثم صارت هي اللغة الأدبية لإيران بعد استقرار الدويلات الإيرانية عقب الفتح الإسلامي^(٢) . وقد هاجر الإيرانيون في الجاهلية إلى قلب الجزيرة العربية ، وأثر وافي لغة أهل المدينة من ناحية الألفاظ والمفردات العربية كما سنمثل له بعد قليل . وكذلك الجاليات الإيرانية ذات الأثر الفكري والأدبي في البصرة بعد الإسلام ، وبخاصة في عهد العباسيين . وما التجديد في أدب العرب المهاجرين في أمريكا إلا صورة حديثة من أثر الهجرات .

ومقدمة « الإلياذة » تصف عبور القبائل التي طردها « الدوريون » من أوربا فاستقروا في آسيا الصغرى ، وقد أشاد « هوميروس » ببطولتهم في حروبهم مع المواطنين الأصليين . وأقدم الآثار الأدبية للشعوب الهندية الأوروبية ، وهي

(١) المرجع السابق ، الموضع نفسه ، وكذا :

F. Baldensperger, *op. cit.*, livre II, chap. IV.

(٢) انظر الكتاب الفارسي : سبك شناسي ، تأليف المرحوم محمد بهار ، ج ١

كتب « *Védas* » القيدا ذات الطابع الدينى ، قد كانت ثمرة هجرات شعوب
نزلوا إقليم « *البنجاب* »^(١) .

٣ — والعامل الثالث هو الحروب بين الشعوب والدول . والحروب
المدمرة المشثومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلى ، بإتاحة فرص
التأثير والتأثر بين الآداب . وهذه هى الحروب الصليبية العمياء المتعصبة ، قد
فتحت عيون ذوى البصيرة فى الغرب على مجالات نشاط فكرى وأدبى فى
الأقصوصات الشعبية لأدب فرنسا فى العصور الوسطى ، وقد سبق أن تحدثنا
عن هذه^(٢) المسألة . ومن نتيجة هذه الحروب أيضاً تأثير الحياة العاطفية
العربية فى شعر « *التروبادور* » على يد من اشتركوا فى هذه الحروب من شعراء
فرنسا أيضاً . وسنفصل بعض التفصيل فى ذلك فى الفصل التالى ، حين نتحدث
فى الأجناس الأدبية .

٤ — رابع هذه العوامل هو الغزو ، كما كان مألوفاً بمخاصة فى العصور
القديمة ، ويأتى الغزو عادة نتيجة للحروب ، وقد يمهّد للهجرات وييسر سبيلها ؛
ولكنه مع ذلك عامل مستقل أقوى أثراً وأعظم خطراً .

فقد قامت بين العرب والفرس صلات الجوار والهجرات ، ولكنها
ظلت محدودة الأثر حتى كان الفتح الإسلامى الذى مهّد لتأثير عميق تغيرت به
الروح الإيرانية فى كثير من خصائصها الفكرية والأدبية والعقيدية ، مما سنوالى
التمثيل به فى مختلف ميادين الأدب المقارن فى هذا الكتاب . وقريب منه تأثير
الفتح النورماندى فى إنجلترا فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وبه صارت الفرنسية

F. Baldensperger, *op. cit.*, pp. 160-161.

(١) انظر :

(٢) ص ٦٦ — ٧٣ من هذا الكتاب .

في إنجلترا هي لغة البلاط والقضاء والبرلمان ، واللغة الرسمية للدولة مدى قرنين تقريباً^(١).

وعامل الغزو السابق الذكر لم يعد ذا أثر فعال في عصرنا الحاضر ، ثم إن العوامل الثلاثة السابقة كانت تتيح التأثير والتأثر بين الآداب في شكل جماعي ، فيتأثر أدب القوم أو الوطن كله بسبب تلك العوامل تأثراً عاماً شاملاً يخضع له الأفراد لأنهم الذين يكونون ذلك المجموع . فكان لتلاقى الأجناس البشرية والشعوب والديانات أثرها الفاصل في تلك الجماعات في ظل تلك العوامل . وأما في العصور الحديثة — وبخاصة في عصرنا الحاضر — فيظهر التأثير الأدبي فردياً في مبدئه . وذلك أن أجهزة الثقافة الحديثة ، وسرعة انتشارها ، أوجدت نوعاً من التنافس الفني والأدبي يشبه التنافس العلمي . وهذا التنافس يظهر في صورة تجاوب بين ميول الأفراد ومواهبهم في الأدب القومي ، من جهة ، وبين المصادر التي يمكن أن تغذى هذه الميول والمواهب في الآداب الأخرى . وأجهزة الثقافة هذه تدور حول الكتب وما في حكمها من صحف ومجلات ونواد أدبية . أما دار الخيالة والمذيع فلهما تأثير كبير في التوجيه العام ، وفي إثارة وجوه النشاط ؛ وقد يصعب في الأدب المقارن تحديد تأثيرها . وتأثير الكتب وما في حكمها تأثير فني في قديم العصور وحديثها ، وهو مدار العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) العوامل الخاصة لعالمية الأدب

هذه العوامل أقرب إلى جوهر الأدب المقارن من العوامل العامة السابقة ، وتتطلب من الباحث مقدرة خاصة على جلاء طابعها الفني المتصل اتصالاً مباشراً

(١) انظر مثلاً :

Hallam: *Introduction to the Literature of Europe*, vol. I, pp. 49-50.
L. Cazamian: *Histoire de la Littérature Anglaise*, liv. I, ch. II.

بتحديد التأثير والتأثر بين الآداب . ويمكن أن نجمل هذه العوامل الخاصة في الكتب وما حكمها ، ثم في الكتاب وأهل الأدب . وفي هذا الفرع من فروع الأدب المقارن ، ندرس الكتب أو الكتاب بوصف كل منهما من عوامل عالمية الأدب ، أى خروجه من نطاق لغة أهله إلى آداب لغات أخرى ، ليرد منها ما يروى به حاجته ، أو ليورد إليها من تياراته الفكرية والفنية ما به تروى . ونتناول الآن بالتفصيل حالات هذه العوامل الخاصة مع التمثيل لكل منها .

(أولا) الكتب :

لدراسة الكتب بوصفها وسيلة من وسائل تأثير أدب في أدب — وهو موضوع هذا الفصل — أهمية كبيرة في تحديد طرق هذا التأثير وبيان وجهته . وتظهر هذه الأهمية في النواحي الآتية :

١ — الإلمام بالمعارف اللغوية التي تعرفها أمة عن أمة أخرى ، مع شرح ما قد يكون لها من دلالات أدبية أو اجتماعية . وهذه هى نقطة البدء في البحوث المقارنة ، ثم إنها أولى مظاهر العلاقات بين الآداب في تأثيرها ، إلى ما لها بعد ذلك من دلالات نفسية وفنية .

ونضرب لها مثلاً يهمنى في علاقة أدبنا بالأدب الفارسي ، وهو ما نجده في الكتب العربية من أثار متفرقة للغة الفرس وأغانيهم وأشعارهم الشعبية ، وبخاصة فيما بين الفتح العربى لإيران (الذى بدأ بفتح القادسية عام ٦٣٧ م (١٧هـ) ، وعد منتهاً بموت يزدجرد آخر ملوك الساسانيين عام ٦٥٢ م) وبين استقرار الدويلات السياسية في بلاد إيران في أواخر القرن التاسع الميلادى ، وهو العهد الذى قامت فيه اللغة الفارسية الحديثة بوصفها لغة الأدب الإيراني بعد الفتح .

في تلك الفترة لو تتبعنا معارف العرب من لغة إيران ، كما هي في الكتب العربية المؤلفة لتلك الفترة ، لوقفنا على معارف قيمة عن دور اللغة الإيرانية التي لم تكن قد قامت بعد لغة أدب ، ولوقفنا كذلك على عمق الصلات اللغوية والأدبية بين هاتين الأمتين منذ القديم . وهذا بحث خصب يجب أن تستقل به رسالة من الرسائل ، ولكننا نضرب هنا أمثلة لبعض نواحيه المتعددة ودلالاتها .

فمن ذلك ما في كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى الجاحظ ، إذ يقول^(١) : « ووقع عبد الله بن طاهر : « من سعى رعى ، ومن لزم المنام رأى الأحلام » ؛ ثم يعقب المؤلف على ذلك بقوله : « هذا المعنى سرقة من توقيعات « أنوشروان » ، فإنه يقول : « هَرَكِه رَوَدَ جَرَدٌ ، وهَرَكِه خُسَيْدٌ خَوَابٌ يَبِينُدُ » ، فلهذا الخبر دلالة أدبية على أصل جنس التوقيعات المألوفة عند حكام العرب ، إلى ما فيه من دلالة على سيطرة اللغة « الدرية » على أهل البلاط الفارسي في العصر الساساني ، وهي اللغة التي سادت بعد ذلك وأصبحت لغة الأدب بعد الفتح ، إذ أن هذه الجملة باللغة الدرية لا الپهلوية^(٢) .

ومن ذلك ما يحكيه الطبري^(٣) وأبو الفرج الأصفهاني^(٤) من أن الشاعر العربي يزيد بن مفرغ كان قد غضب عليه عبيد الله بن زياد أمير البصرة في عهد يزيد بن معاوية ، فأمر أن يطاف به في الشوارع والأسواق ، وسار الأطفال في أثره يقولون (أو قال ذلك أحد الفرس على حسب الطبري) : أين شيدت ؟

(١) س ١٢٨ طبعة القاهرة .

(٢) راجع الكتاب الفارسي : سبك شناسی لمحمد بهار ، طهران ١٣٢١ ج ١ ص ٢٠ .

(٣) الطبري (محمد بن جرير) : تاريخ الطبري ، الحلقة الثانية ، المجلد الأول ؛ طبعة لندن ١٨٧٩ — ١٩٠١ ص ١٩٢ — ١٩٣ .

(٤) الأغاني ج ١٧ ص ٥٦ طبعة بولاق .

ين شيست؟ » [أين جيسست؟ أين جيسست؟ = ما هذا؟ ما هذا؟] ؛ وإذ ذاك
أجاب هذا الشاعر بالفارسية :

آبست ونيذ است عصارات زيب است
سميه روسي است^(١)

فهذا الخبر دليل على وجود جالية فارسية ذات أثر في البصرة ، وهي مدينة
عربية ؛ ثم دليل على انتشار لهجة إيران في ذلك الوقت بين العرب ، إذ أن شاعراً
عربياً نطق بهذه الأبيات الفارسية ؛ ثم إن في الأبيات دليلاً على استمرار اللهجة
الدرية بين الإيرانيين لغةً شعبيةً ، انتظاراً لفترة رقيها كي تكون لغة أدبية .

ويذكر الجاحظ خبراً عميق الدلالة على قدم الهجرات من إيران إلى بلاد
العرب ، وعلى ما كان لها من أثر في معرفة أهل المدن العربية كثيراً من ألفاظ
الفرس ، وإدخالها في لغتهم ؛ يقول الجاحظ : « ألا ترى أن أهل المدينة لما نزل
فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم ؟ ولذلك يسمون
البطيخ الخربز ، ويسمون السميطة^(٢) الروذق^(٣) ، ويسمون المصوص^(٤)
المزوز^(٥) ، ويسمون الشطرنج^(٦) الأشرنج^(٦) . وكذا أهل الكوفة ، فإنهم يسمون

(١) هذا الشعر معناه : هو ماء ونيذ ، وعصارة زيب ، سمية (وهي جدة ابن زياد)
عاهر . وفي الأغاني بدلا من الشطرة الأخيرة : « سمية روسيداست » ومعناها : سمية ذات
وجه أبيض ، أي شريفة ، وهو تهكم أو تعريض لأداء نفس المعنى في الرواية الأخرى . وهذا
الشعر مروي كذلك في الجاحظ : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ ج ١ ص ١٣٢ .

(٢) الحيوان المتوف ريشه أو صوفه يعد لقائه في الماء الساخن وذبحه .

(٣) لعله في الإيرانية القديمة (رودك) أو (رودج) ، وهو في الفارسية الحديثة : (روده) .

(٤) المصوص طعام من اللحم يطبخ وينقع في الخل .

(٥) ليس لهذه الكلمة وجود فيما بين يدينا من قواميس فارسية ، وتستعمل الفارسية
الحديثة كلمة (مصوص) العربية لنفس المعنى ، ولعل أصلها بدورها مأخوذ من الإيرانية القديمة
وفي الفارسية أيضاً : (مزو) وهو شراب منقوع القمح يعطاه المريض .

(٦) كلمة شطرنج هي المستعملة في الفارسية الحديثة . ولعلها في الفارسية القديمة سترنج
أو استرنج .

المسحاة^(١) : بال^(٢) ، وبال بالفارسية . ولو علق ذلك لغة أهل البصرة — إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب — كان ذلك أشبه ؛ إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط وأقصى بلاد العرب . ويسمى أهل الكوفة الحوك [البقلة المحقاء أو « الرجل »] باذروج [= بادروج] والبادروج بالفارسية ، والحوك كلمة عربية . وأهل البصرة إذا التقت أربعة طرق يسمونها مربعة ، ويسمونها أهل الكوفة الجهارسو ، والجهارسو بالفارسية . ويسمون السوق أو السويقة وازار [بازار] والوازار بالفارسية . ويسمون القثناء خياراً ، والخيار فارسية . ويسمون المجزوم ويدي [= ويدي] بالفارسية^(٣) .

وقد تكون هذه الألفاظ اللغوية المقتبسة أساساً لأمثال عربية أو معان أدبية ، أو عقد مشابهاً تصويرية ؛ كما يقول الجاحظ (الحيوان ج ١ ص ٦٥) : « وزعموا أن الزرافة خلق مركب من بين الناقة الوحشية وبين البقرة الوحشية وبين الذئب ، وهو ذكر الضبع . وذلك أنهم رأوا أن أسماءها بالفارسية : اشتر گاؤ پلنگت ، وتأويل اشتر بعير ، وتأويل گاؤ بقرة ، وتأويل پلنگت ضبع ... والفرس تسمى الأشياء بالاشتقاق ، كما تقول للنعام : اشتر مرغ ؛ وكأنهم في التقدير قالوا : طائر وجل » ثم يقول في موضع آخر (الحيوان ج ٤ ص ١٩٧) : « يضربون بها [بالنعام] المثل بالرجل ، إذا كان ممن يعتل في شيء يكلفونه بعله ، وإن اختلف التكليف ؛ وهو في قولهم : إنما أنت نعام ، إذا قيل لها : احملي ؛ قالت : أنا طائر ، وإذا قيل لها : طيري ؛ قالت :

(١) المسحاة : المجرفة .

(٢) الكلمة الفارسية التي تطلق على مسحاة الثلج الآن هي « يارو » أو « ياروب » .

(٣) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ ، ج ١ ،

أنا بعير... (١) « ولا شك أن بناء هذا المثل على معنى الاسم الاشتقاقى عند الفرس ، كما يؤخذ من كلام الجاحظ فى الموضوعين .

ولقد بلغ من معرفة العرب للغة الفرس فى الفترة التى لم تكن لغتهم فيها قد ارتقت إلى مرتبة أدبية بعد الفتح — وهى الفترة التى سبق أن حددناها — أن شعراء العرب كانوا يتملحون بألفاظ من الكلام الفارسي فى أشعارهم . وذلك كما فى قول العماني للرشيد فى أرجوزته التى مدحه فيها ، على حسب ما ذكره الجاحظ (٢) :

من يلقه من بطل مُسرندى فى زغفة محكمة بالسرد (٣)
يحول بين رأسه و « الكرد » (٤)

ومنها :

لما هو بين غياض الأسد وصار فى كف الهزبر الورد
آلى يذوق الدهر « آب سرد » (٥)

ومن ذلك أيضاً قول شاعر عربى آخر ، وفى شعره دلالة لغوية على شيء من لهجات إيران :

(١) انظر لنصوص الجاحظ المتعلقة بالفرس وأخبارهم ولغتهم هذا المقال للدكتور إبراهيم أمين الشواربى : بحث فيما نقله الجاحظ من أخبار الفرس فى كتابه : البيان والتبيين والحيوان ، مجلة كلية الآداب ، الجزء الرابع ص ١٦٩ — ١٨٩ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ١ ص ١٣١ ، وفيه أمثلة أخرى ص ١٣١ — ١٣٢ ، راجع فيها مقال الدكتور إبراهيم أمين السابق الذكر .

(٣) اسرندى الشيء : اعتلاه ؛ والزغفة بسكون الغين وقد تحرك : الدرع . السرد : نسج الدرع واسم جامع للبروع ، وسائر الحلقات .

(٤) (الكرد) بفتح الكاف فارسية معناها العنق .

(٥) « آب سرد » الماء البارد .

وولهنى وقع الأسنة والقنا وكافر «كوبات» لها عجر قفد^(١)
بأيدى رجال، ما كلامى كلامهم يسومونى «مرداً» وماأنا والمرد؟^(٢)

والمعنى مستقيم على أن «مرد» بضم الميم هو إنسان . وهى لهجة إيرانية
فى «مرد» بفتح الميم وفى نفس المعنى .

هذا إلى أن فى دراسة ما استعاره العرب من الفرس من كلمات — منذ
الجاهلية — ما يدل على سعة أفق العرب ومرونتهم وحرصهم على إغناء لغتهم
بما يعوزها من كلمات مدنية وإدارية كان الفرس قد سبقوهم إلى معانيها ، مثل
هذه الكلمات : وزير ، خراج ، بريد ، صولجان وهى كلمات تتصل
بالسياسة والإدارة ؛ ثم مثل هذه الكلمات التى تدل على مظاهر المدنية فى اللباس
والطعام : الخوان ، الديباج ، الخز ، الأستبرق ، الجلاب (ماء الورد أصله :
كل آب) ، والإبريق ، والروذق ، والفيروزج (فيروزه) ، وطعام الفالودج .

(١) (كوب) من فعل (كوفن) بمعنى ضرب ، ويقصد الشاعر العصى الكافرة فى
أيدى الإيرانيين . عجر : جمع عجرة ، وهى العقدة فى الحشب ونحوه ، فهذه العصى كانت ذات
عقد ضخمة فى رأسها ؛ يقال : عجر أى صلب وغلظ . قفد : الأقفد الغليظ العنق ، ومؤثته
قفداء وهن قفد .

(٢) مرد بضم الميم وردت هذه الكلمة فى الأستا بكسر الميم والراء ثم التاء الساكنة
(مرت) بمعنى الإنسان أو غير الخالد : (ناجاودان) . وفى بعض لهجات إيران بعد الإسلام
ينطقونها «مرد» بضم الميم وسكون الراء والدال ، وفى خراسان ينطقون «مزد» بضم
الميم بمعنى إنسان أيضاً . ومعنى البيت ، فيما نرى ، أن العربى سمى الإيرانيين يسومونه «مرد»
بضم الميم ، وهم يقصدون : «رجل» ؛ وأما هو فتعجب ، لأنه فهم أنهم يقصدون أنه من المراد
بالعربية جمع أمرد أى الذى لا لحية له . ومعنى البيتين على هذا مستقيم عربية . ونعتقد أن كتابة
(يسومونى) فى الشطرة الأخيرة تحريف من النساخ ، وأن صحتها «يسمونى» . وهذا أولى
من تقدير أنهم يسومونه الموت ، فتكون (مرد) بضم الميم بمعنى الموت ، لاذ أن المعنى فى هذه
الحالة فيه تكلف فى العربية ولا يستقيم فى يسر . انظر : الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة
السابقة الذكر ، ج ١ ص ١٣٢ — وكذا محمد بهار : سبك شناسى ، ج ١ ص ٤١٧ — ٤١٨ .

(بالوده)^(١)... » .

وقد تدل استعارة اللفظ على نوع العلاقة الدولية التي سادت بين أمتين .
فقد طبع الدين علاقات العرب الفاتحين بالإيرانيين المسودين ، فلما استعار هؤلاء
من العرب كلمة « ملة » ؛ — وهي في اللغة العربية معناها الشريعة أو الدين —
أصبح لها في لغة الفرس معنى الحكومة ، أو الشعب أو الأمة ، بوصف كل منها
وحدة دينية . فيقال مثلا : « ملت إيران » أي الشعب أو الأمة الإيرانية ؛
وكذا كلمة « بسمل » ، وهي اختصار « بسم الله » ، صار معناها حين انتقلت
إلى الفارسية : الحيوان المذبوح (بعد إطلاق اسم الله عليه للتذكية) ، ومنها أتى
لفظ : « بسملگاه » لكان الذبح ، أو الجزر ؛ و « بسمل کردن » بمعنى
يذبح .

ونظير ذلك فعل Hablar بالفرنسية ، ومعناها يثرثر ؛ فإنه معار من الأسبانية
Hablar بمعنى يتكلم ، ولكنه استعير في وقت كانت فيه العلاقة متوترة بين
الدولتين (١٥٤٢ م) ، فاكتسب هذا المعنى الذي ينال من الأسبانيين
ويشبههم^(٢) . وفي ذلك كله استطاع الحكم على نوع العلاقات التي سادت بين
الدولتين أو الأدبين ، وعلى مدى ما تعرفه كل أمة من لغة الأخرى وأدبها .
وهي كلها مقاصد هامة ، وأسس فنية ولغوية ، تساعد على تحديد صلات الآداب
بعضها ببعض .

(١) انظر : الثعالی (أبو منصور عبد الملك بن محمد) : فقه الأمة ، القاهرة ١٩٣٦ ،
س ٤٥٢ — ٤٥٥ ؛ وكذا : محمد بهار : شبك شناسی ، ج ١ ص ٢٥٤ — ٢٥٦ .

(٢) انظر : A. Dauzat: *Dictionnaire Etymologique*, 382.
وقد درس الباحث الإنجليزي « فریزر ماكينزي » Fraser Mackenzie العلاقات بين
الأمتين : الإنجليزية والفرنسية على حسب الألفاظ المستعارة بينهما ؛ انظر :
Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 27-28.

٢ — دراسة الترجمة بين الأديين :

لدراسة الترجمة أهمية خاصة لدى الباحثين في الأدب المقارن . إذ هي أساس معرفة ما لاقى الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشعوب التي ترجمت لها كتبهم ، وبها يعرف مدى تأثير الكتاب الآخرين بهم في تلك الشعوب . وقد بلغ من شهرة بعض الكتاب أن لاقوا نجاحاً في غير لغتهم أكثر مما لاقوا لدى أبناء أديهم من معاصريهم . فمثلاً ظهر في ألمانيا كتاب « ديدرو » Diderot المسمى : « ابن أخى رامو » Le neveu de Rameau الذي ترجمه « جوته » إلى الألمانية عام ١٨٠٤ ؛ على حين ظهر الأصل الفرنسى في باريس عام ١٨٣٢^(١) . وكذا قصة « روسو » Rousseau المسماة : « هلويز الجديدة » La Nouvelle Héloïse ، ظهرت الطبعة الأولى منها في هولاندة في نوفمبر عام ١٩٦٠ . وفي أبريل عام ١٧٦١ كان قد ظهر من الترجمة الإنجليزية لها طبعتان في إنجلترا^(٢) . وفي هذا دليل على مقدار ما لاقى هذان الكاتبان الفرنسيان من نجاح ، وعلى ما كان لهما من تأثير لدى الألمان والإنجليز .

ولدراسة الترجمة أهمية أخرى في الوقوف على أذواق كل عصر وبيان اتجاهاته العامة ، فقد لوحظ مثلاً أن « شكسبير » لم يلق نجاحاً لدى معاصريه من الأوربيين ، ولا لدى من جاء بعدهم ، بقدر ما لاقى في القرن الثامن عشر والتاسع عشر بعد أن اكتشفه « فولتير » .

وقد تكون الترجمة سبباً في نشر أذواق أدبية خاصة من لغة إلى لغة . فقد لعبت الترجمة من العربية للفارسية الحديثة دوراً كبيراً في تطور النثر الفارسي .

(١) راجع : Diderot: Oeuvres, éd. de la Pléiade, p. 1437.

(٢) راجع : H. Rodier: J. J. Rousseau en Angleterre, pp. 64-66.

فكانت ترجمة تاريخ الطبرى على يد الوزير السامانى « أبى على محمد بن محمد البلمعى » أقدم ما وصل إلينا من نثر تلك اللغة . وكانت مثلاً يحتذى فى سهولتها وسلاسة أسلوبها . وبدأ النثر الفارسى الفنى بترجمة كتاب « كلىلة ودمنة » من العربية إلى الفارسية الحديثة ؛ ترجمه إليها أبو المعالى نصر الله بن محمد^(١) .

ويجب الانتباه إلى الاختلاف بين الأصل والترجمة ، فلهذا الاختلاف معناه وسببه من اختلاف ذوق العصر أو ذوق الأمة التى ترجم لها ، ومن اختلاف أغراض المترجمين الاجتماعية أو الفردية . فيلاحظ مثلاً الاختلاف الكبير بين « كلىلة ودمنة » لابن المقفع ، وبين ترجمته إلى الفارسية الحديثة على يد أبى المعالى نصر الله ، فى الثانية إطناب وسجع ، وصبغ للكتاب بصبغة إسلامية واضحة ، مع الإكثار من الاستشهاد بالشعر وبالحكم العربية ، ومع كثرة الاستعارات وتصنع الأسلوب . وهذا الفرق يميز عصرين مختلفين سرهما النثر العربى ، ثم النثر الفارسى بتأثير الأدب العربى^(٢) .

وفى العصور الحديثة تفضل الترجمة الوفية للأصل ، وينبغى أن تكون جميلة الأداء . وفى العصور السالفة كانت تغلب الترجمة الجميلة غير الوفية . والوفية غير الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلاً أو كثيراً على حسب حالتها . أما الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلا قيمة لها بصفة عامة .

وقد يكشف الاختلاف بين الترجمة والأصل عن اختلاف فى التقاليد الاجتماعية بين الشعوب ، فمثلاً حين ترجمت مسرحية « عطيل » Othello

(١) وقد أوضحت كل هذا فى الجزء الأول من رسالتى : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ، وهى بالفرنسية ولم تطبع بعد .

(٢) المرجع السابق .

لشكسبير إلى اللغة الفرنسية ، لم يذكر بها منديل « ديديمونا » Desdemona الذى ساقه الضابط « ياجو » Iago دليلاً على خيانتها ؛ واستبدلت به أسورة ، ثم شال ، ثم عصابة ثم خصلة من شعر ؛ قبل أن يعود أخيراً فى ترجمة « ألفريد دى فينى » منديلاً كما هو فى الأصل . وذلك لأن التقاليد الاجتماعية القاسية أيام الكلاسيكيين ذوى الذوق المرفه ، لم تكن لتسمح للفرنسيين بعرض منديل امرأة على مسرح^(١) .

٣ — كتب النقد والصحف والمجلات :

بدون استيعابها لا يمكن أن يكمل بحث فى صلات الآداب بعضها ببعض ، فيجب تحليل ما بها من آراء ، وفهم ما تحتوى عليه من إشارات ، وتحديد ما ترسم من اتجاهات .

وقد لا نجد فى كتبنا ومجلاتنا ما له صلة مباشرة بالأدب المقارن ، إذ مثل هذه البحوث لم ينضج بعد عندنا حتى اليوم ، ولكن الاطلاع عليها مع ذلك ضرورى فى تحديد اتجاهات العصر وما قد يسودها من تيارات آداب أجنبية ، وفى بيان مدى تذوق القوم لتلك التيارات وأسبابه الاجتماعية والثقافية .

وقد وجدت فى البلاد الأخرى مجلات خاصة بالبحث فى الآداب الأجنبية وصلاتها بالأدب القومى ، مثل « المجلة الإنجليزية » English Review من عام (١٨٢٥ — ١٨٤٠)^(٢) .

وقد قام « فان تيجم » بدراسة أعداد المجلة الهولندية المسماة « السنة الأدبية »

(١) انظر : Margaret Gilmann: *Othello in French literature*; cf. Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 28.

(٢) كانت هذه المجلة موضوعاً لدراسات Kathelin Jones راجع :

Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 30-31.

l'Année Littéraire — من عام ١٧٥٤ إلى عام ١٧٩٠ — دراسة طويلة مقارنة في كتاب له صدر سنة ١٩١٧^(١) .

وعلى من يريد أن يدرس تأثير الآداب الأوربية في أدبنا الحديث أن يرجع إلى المجلات والصحف بوصفها أساساً هاماً لدراساته .

٤ — أدب الرحلات :

يفسح الأدب المقارن مجالا واسعا لدراسة أدب الرحلات ، لأنها المعين الذي يستقى منه أهل الأمة معلوماتهم عن الأمم الأخرى . والصورة التي يرسمها أدب الرحلات لأية أمة — صحيحة كانت تلك الصورة أم مشوهة — هي التي تنعكس في قصص الكتاب وفي مسرحيات المؤلفين ، بل وفي عقول الساسة والمفكرين . وما كتبه الرحالة من الأدباء الفرنسيين في مصر كان موضوع دراسة أستاذي « جان ماري كاريه »^(٢) *J. Marie — Carré* — وقد بين في كتابه كيف صور هؤلاء الرحالة مصر ، وكيف تنوعت صورهم لها على حسب ميولهم وثقافتهم ، كما بين ما كان لهم من تأثير في الإنتاج الأدبي لغيرهم من معاصريهم .

ومن هنا ندرك كيف تفيدنا هذه الدراسات في مكانتنا لدى الشعوب الأخرى ، وفي معرفة مدى تأثيرنا في آدابهم بعاداتنا ونظمنا وتاريخنا ومناظر بلادنا . وكل هذا يعود علينا بالخير في فهمنا لأنفسنا وفي صلاتنا بغيرنا .

وقد يقصد إلى دراسة بلد ما كما هو في أدب الرحالة الذين رحلوا إليه ، أو

(١) المراجع السابق ، وقد سبق أن ذكرنا بعض مراکز أدبية خاصة بالبحوث المقارنة ، انظر هذا الكتاب ص ٩١ .

(٢) الكتاب في جزأين ، ويسمى : « الرحالة والكتاب الفرنسيون في مصر » :
Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.

في الإنتاج الأدبي لأية أمة أخرى . وسنتكلم عن هذا النوع من الدراسات في الفصل الأخير من هذا الكتاب .

ثانياً — رجال الأدب من مترجمين ووسطاء

١ — المترجمون :

تكلمنا من قبل عن دراسة الترجمة في ذاتها ، وعيننا بالترجمة تلك التي ليس لأصحابها شهرة خاصة تستوجب دراستهم أنفسهم . فإذا كان المترجم ذا مكانة أدبية تستوجب دراسته ، وجب أن نقوم بتلك الدراسة لنبين تأثيره هو بالإضافة إلى تأثير ما ترجم .

فيجب مثلاً أن ندرس أبا المعالي نصر الله وعصره ، لأن ترجمته الفارسية لكليمة ودمنة تختلف كثيراً على الأصل العربي لابن المقفع ، وكان لهذا الاختلاف تأثير كبير في الأدب الفارسي الحديث . ولم يأت هذا التأثير من الأصل العربي مباشرة ، ولكنه صدر عن ثقافة واسعة للمترجم استطاع بها أن يستهوى قومه بأسلوبه في الترجمة ، وأن يحملهم على محاكاته ؛ وإن كانت ثقافته هي الأخرى ذات طابع عربي واضح .

ومثل ذلك : « ليتورنور » (١٧٣٦ — ١٧٨٨) Letourneur فقد بدل في ترجمته الفرنسية لشكسبير ، والشاعر الإنجليزي « يانج » Young حتى ظهرت شخصيته في ترجمته واضحة ، وحتى بعدت ليالي « يانج » عن أصلها ، فكانها خلقت خلقاً جديداً^(١) . وقد راجت بطابعها الفرنسي في آداب أوربا جميعاً . وكان لها فيه تأثير كبير ، بفضل ذلك المترجم ؛ إذ أنه توسع في معانيها العاطفية التي غدت

P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 160-161.

(١) انظر :

الحركة الرومانتيكية . وحذف ما يتصل منها بالدين المسيحي^(١) . فلا بد من دراسته ، ودراسة التقاليد الاجتماعية والذوق الأدبي في عصره ، لأنها هي التي حملته على إلباس ترجمته الثوب الفرنسي .

ومثل ذلك أيضاً ترجمة الشاعر الإنجليزي «فيتزجيرالد» لرباعيات الخيام ، وتعبيره فيها عن أفكاره هو ، وعن روح القرن التاسع عشر الإنجليزي والأوربي . وبهذه الترجمة راجت هذه الرباعيات في أدب أوربا وأمريكا كما سبق أن أشرنا^(٢) .

٢ — الوسطاء في الأدب :

قد يقيض لأدب من الآداب رجل أجنبي عنه يعرف به أمته ، ويكون داعية له فيهم . وكثيراً ما تهيج ظروف الهجرة والرحلات لذلك الداعية الوسيط القيام برسالته في تعريف قومه بالأدب الذي يدعو إليه . ولا بد أن يكون ذلك الوسيط ذا ثقافة واسعة وأسلوب قوى ، ليترك أثراً في قومه . ولسنا نغنى بالدعاية أن يكيل له المدح ، بل نغنى بها أن يذيعه وينبه لأهميته ؛ وإن لم يخل كلامه فيه من نقد قد يكون لاذعاً .

ولقد بين «فردينان بلدنسبرجيه» في كتابه : « الحركة الفكرية في الهجرات الفرنسية^(٣) » ، كيف غذى المهاجرون من الكتاب الفرنسيين الفكر والأدب في فرنسا ، فقد أدى اكتشاف المسرحية الألمانية إلى زلزلة العقلية الكلاسيكية التي كانت سائدة في فرنسا قبل الهجرة ، وبفضل هذه الهجرات وجد كتاب « مدام دي ستال » الذي كان إنجيل الرومانتيكيين . وكان من ثمراتها

(١) انظر لتأثير هذه الليالي في الحركة الرومانتيكية كتابي : الرومانتيكية ص ٢٩ — ٣١

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٠٧ — ١٠٩ .

(٣) F. Baldensperger: *Le Mouvement des Idées dans l'Emigration Française de 1789 à 1815.*

كذلك كتاب « عبقرية المسيحية » وبعض صفحات « مذكرات ما وراء القبر »
لشاتوبريان . وتبع الهجرات السابقة تجدد في الروح الفكرية والسياسية كان
مقدمة لما ساد القرن التاسع عشر^(١) من حركات .

وخير من يمثل الوسطاء الكاتبان الفرنسيان : « فولتير » مكتشف
« شكسبير » ، و « مدام دي ستال » التي عرفت الفرنسيين بالأدب الألماني .
وسنخص هنا كلاً منهما بكلمة ، بوصفه وسيطاً بين أديين :

١ — فولتير :

من المعلوم أن « فولتير » أقام في العاصمة الإنجليزية وضواحيها قرابة عامين ،
من ١٧٢٦ — ١٧٢٨ . وقد حاول فيهما درس اللغة الإنجليزية . وشاهد بعض
مسرحيات « شكسبير » ؛ ولكنه مع ذلك قد تأثر أول ما تأثر بمحدثته مع
النقاد الإنجليز عن « شكسبير »^(٢) . وقد أعجب بشكسبير ، ولكنه نقده نقداً
مراً . فأخذ عليه جهله ، وأنه لا يعرف اللاتينية ؛ كما أخذ عليه أنه بعيد في
مسرحياته عن قواعد الذوق ، وعن وحدة الزمن والمكان ، وأنه يعرض على
النظارة مناظر وحشية . وهذا طابع كلاسيكي يعبر عنه « فولتير » ذو الذوق
الكلاسيكي . وهاك على سبيل المثل بضعة أسطر عن « شكسبير » من رسائل
« فولتير » الفلسفية :

« شكسبير ذو عبقرية تفيض قوة وخصوبة ، وذو مواهب طبيعية بالغة
السمو ؛ ولكنه ليس عنده مثقال ذرة من الذوق . وهو جاهل كل الجاهل
بالقواعد . . . وقد آن لأفكار ذلك المؤلف العظيم أن تكتسب بعد قرنين

Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 36-39.

(١) انظر :

(٢) راجع : P. Van Tieghem: *Le Prérromantisme*, vol. 3, p. 20.

حقها في أن يعترف لها بالسمو والإبداع^(١). وتعلمون أن في مسرحية « عطيل » يغتال زوج امرأته على المسرح ، وتصيح المسكينة حين تهوى صريخة أنها اغتيلت ظلمًا . وتعلمون كذلك أن حفارى القبور في رواية « هملت » Hamlet يحفرون وهم يشربون ويغنون لاهين برءوس الموتى ، في سخرية ليست بغريبة من مثلهم في مهنتهم^(٢) .

ولم يتعمق « فولتير » في دراسته « شكسبير » ؛ ولم يقصد إلا إلى آراء يبيدها ليظهر بها فضله في الاطلاع والنقد ، وتبحره في الأدب . ولكن آراءه كانت ذات أثر عميق في اكتشاف « شكسبير » في القارة الأوروبية جمعاء . لمكانته كاتباً ومفكراً ، ولمنزلة اللغة الفرنسية في عصره . فقد كانت لغة أوروبا الثقافية وذات المكانة الأولى^(٣) .

٢ — مدام دي ستال :

في كتابها عن ألمانيا عام ١٨١٤ ، نشرت كثيراً من الأفكار الجديدة على قومها ، وكان مصدرها فيها هو الأدب الألماني . وكان لهذه الأفكار تأثير أى تأثير في نشأة المذهب الرومانتيكى وفي الأدب الفرنسى كله . ولنذكر لك بعضها على سبيل المثال : « الفرنسيون أمهر الناس في ترتيب المعلومات وطريقة التأليف ، ولكن الكتب الأقل ترتيباً توحى بالمشاعر القوية » — « يجب أن نضرب عن « الوحدات الثلاث » صفحاً . إذ أنها عائق في سبيل المسرحية التاريخية والوطنية ، كما أنها أحد الموانع التي تضجى بالجوهر في سبيل الإبقاء على العرض . » —

(١) رسائل « فولتير » الفلسفية ، الرسالة الثامنة عشرة :

Lettres Philosophiques.

(٢) المرجع السابق ، وهذه الرسائل تم تأليفها عام ١٩٣٤ .

(٣) راجع : P. Van Tieghem: *Le Prérromantisme*, vol. 3, chap. I.

« المسرحيات التي ترمى إلى قوة الإحساس واحتدام العواطف خير من تلك التي ترمى إلى دراسة الطبائع وتحليلها » — ولا تدعو « مدام دي ستال » في كل ذلك إلى تقليد المسرحيات الألمانية تقليداً ، ولكنها ترى أن لقاءً جديداً من تلك المسرحيات كفيل بأن ينفث في المسرح الفرنسى روحاً جديدة^(١) .

٣ — المجتمعات والنوادي الأدبية :

هذه المجتمعات والنوادي خير منفذ للتيارات الأجنبية ، وخير ممد لها ومشجع على التأثر بها . وقد يما قام في إيران ما يشبه هذه النوادي ، فقد كان بلاط الحكام فيها ملتقى العلماء والأدباء ممن يعرفون اللغتين العربية والفرنسية ، فكانوا يناقشون فيها المسائل الأدبية التي تخص آداب هاتين اللغتين . وكانوا ولوعين برؤية عيون المؤلفات العربية مترجمة إلى الفارسية . فكان في ذلك تشجيع للمترجمين ، وقد ذكر أبو المعالي نصر الله ، مترجم كلية ودمنة من العربية إلى الفارسية ، أنه تم له ذلك بفضل التشجيع والنصائح التي ظفر بها في تلك المجتمعات^(٢) .

ومن مظاهر ولوع كبار الأدباء في ذلك العهد بالترجمة من كل من هاتين اللغتين إلى الأخرى — ولوعاً كان ذا قيمة كبيرة في توثيق الصلات بين الأدبين — ما جرى بين صاحب بن عباد وبديع ازمان الهمداني . فقد أراد البديع أن يلتحق بخدمة صاحب ، وكان البديع على حداثة سنه يجيد نظم

(١) كل هذه الأفكار مأخوذة عن كتاب مدام دي ستال : « من ألمانيا » ، الجزء الثاني الفصل الخامس عشر :

Mme. de Staël: *De l'Allemagne*, livre II, chap. 15.

(٢) راجع مقدمة نصر الله لكتابه : كلية ودمنة ، طبعة طهران عام ١٩٢٨ من ٧ يوماً يليها ، ولأجل هذه الاجتماعات من عهد السامانيين ، راجع : يتيمة الدهر للشعالي ، طبعة القاهرة ١٩٣٤ ج ٤ ص ٩٥ وفي مواضع متفرقة منه .

الشعر بالعربية ، وله فيه طبع فياض ، فسأله الصاحب أن يترجم شعراً إلى العربية
ثلاثة أبيات فارسية من نظم الشاعر الفارسي : منطقي ، وهي :

يك موى بدزدیدم ازدو زلفت
جون زلف زدی ای صنم بشانه
جونانش بسختی همی کشیدم
چون مورکه کندم کشد بخانه
باموی بخانه شدم ؛ پدر گفت
منصور کدامست ازاین دوکانه ؟^(١)

فسأله البديع : أي قافية تريد في ترجمتها إلى العربية؟ فعين له الصاحب قافية
الطاء ، فسأله عن البحر الذي يريد نظمها فيه ، فأجابه : أسرع يا بديع في البحر
السريع ، وهنا بدأ البديع الترجمة مرتجلاً ، فقال :

سرقـت من طـرته شعـرة حين غدا يمشطها بالمشاط
ثم تدلحت بها مثقلاً تدلح النمل بحب الحنـاط
قال أبي : من ولدي منكما ؟ كلا كما يدخل سم الخياط^(٢)

وفي البيت الأخير كناية عن نخافة المنصور من الحب ، فقد بلغت درجة
لم يستطع والده معها أن يميزه من الشعرة ، وهي مبالغة كانت مستملحة في وقتها .

(١) ها هي ذي الترجمة الثرية لهذه الأبيات ، وهي تكشف عن براعة البديع في ترجمته
الشعرية لها : « سرقـت شعرة من طرتيك حين كنت تمشطها يا معبودي ، وجررتها هكذا في جهد
كما تجر النملة حبة بر إلى بيتها ، وحين وصلت إلى المنزل قال أبي : أيكما منصور ؟ ! » ،
أي أنه لم يستطع تمييزه من الشعرة لنخافته .

(٢) راجع الكتاب الفارسي : لباب الألباب لمحمد عوفي ، طبعة لندن ، ١٩٠٣ ،
الجزء الثاني ص ١٧ .

وفي فرنسا، مثلاً، نرى أن أقدم النوادي وهو نادي « رامبوييه »
Salon de l'Hôtel de Rambouillet — الذي ازدهر من عام ١٦٢٤ إلى عام
١٦٤٨ — قد سهل نفوذ الآداب الإيطالية والأسبانية إلى فرنسا في العصر
الكلاسيكي^(١). وكان نادي « مدام دي لاسابليير » سبيلاً للتأثير العربي في
« لافونتين » كما سنشرح بعد.

وفي القرن الثامن عشر روجت النوادي الأدبية في فرنسا لتأثير الأديين
الإنجليزي والألماني في الأدب الفرنسي، وبخاصة الأدب الإنجليزي، وقد مهد
ذلك لحركة الرومانتيكيين في فرنسا^(٢).

ولا يصح أن نغفل هنا ذكر أهم هذه النوادي في أوروبا في العصر الرومانتيكي،
وهو نادي « مدام دي ستال » في قصر « كوبيه » Chateau de Coppet
على شط بحيرة « جنيف » ما بين سنة ١٧٩٥ وسنة ١٨٢١، وقد سبق أن
ذكرنا بعض أفكارها وأهمية هذه الأفكار الأدبية^(٣).

هذه هي أهم عوامل انتشار الأدب بين الشعوب، وهي وإن لم تكن مقصودة،
بالدراسة لذاتها، فإن أهميتها تحتم دراستها دراسة دقيقة تمهيداً لدراسة الفروع
الأخرى التي هي من صميم الأدب المقارن، ونأخذ الآن في دراسة مناهج الأدب
المقارن في بحوثها.

(١) راجع مثلاً: R. Picard: *Les Salons Litt.*, Chap. 1-4.

(٢) المرجع السابق ص ٢٥٠ — ٢٥٤ وكذا:

P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 155-157.

(٣) راجع هذا الكتاب صفحات ٤٦ — ٥٠، ١٣٢ — ١٣٣.

الفصل الثاني

الأجناس الأدبية^(١)

منذ كان نقاد الأدب اليوناني — وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو — لا يزال النقاد ، في الآداب المختلفة على مر العصور ، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناساً أدبية ، أي قوالب عامة فنية ، تختلف فيما بينها — لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب — ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي . وهذا واضح كل الوضوح في القصة المسرحية والشعر الغنائي ، بوصفها أجناساً أدبية ، يتوحد كل جنس منها على حسب خصائصه ، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها .

وقد شذ من نقد العصر الحديث « بندرتو كروتشيه » الناقد الفيلسوف الإيطالي المتوفى عام ١٩٥٢ م ، فعنده أن الناقد ينبغي ألا يحفل بسوى عاطفة الشاعر

(١) نستخدم هنا التعبير بالأجناس الأدبية ، وهو المرادف لما يسمى بالفرنسية : genres littéraires والألمانية : Literarischen gattungen وبالأسبانية : géneros literarios . أما في الإنجليزية فلم يستقر التعبير literary genres إلا أخيراً ، في أوائل القرن العشرين . وكان النقاد الإنجليز يستخدمون أحياناً كلمة kinds أو species أي أنواع أو أصناف ، وكذلك الحال في بحوث النقاد في أمريكا . ولا يزال بعضهم يستخدم — مع الكلمة المستعارة من الفرنسية — الكلمات الأخرى السابقة . انظر :

René Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature*, p. 340.

وكذا :

Diccionario de literatura Española, artículo: Géneros literarios.

في صورتها الغنائية . فالمسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية . وقيمتها في تصوير هذه المشاعر . أما الحدث الدرامي وتصوير الشخصيات ، والخلق ، والوحدة الفنية ، وما إليها من الخصائص الفنية للمسرحية أو القصة ، فلا قيمة لها عنده . وهو في نظره هذه يحو الفروق بين الأجناس الأدبية . وقد يكون لأرائه في ذلك بعض القيمة ، من حيث إنها رد فعل ضد غلواء الكلاسيكيين وتطرفهم ؛ ولكنها بعد ذلك تتجاهل الحقائق الفنية للأدب وتاريخه^(١) .

« فإذا كان « فلوير » [القصصى الفرنسى المشهور] قد انتصر انتصاراً كاملاً في القصة ، وفشل فشلاً ذريعاً في المسرحية ، فالسبب في هذا يجب ألا نبحث عنه في موهبة « فلوير » الأدبية الخاصة به ، ولكن في الطبيعة الخاصة بكل من جنسى القصة والمسرحية . فالمسألة في فشل « فلوير » في المسرحية لا يمكن أن يحملها المرء إلا إذا وقف على الخصائص المعينة التي تتميز بها المسرحية عما سواها^(٢) .

والحق أن « الأجناس الأدبية » لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبي في ذاته ، ويتميز عما سواه ؛ بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه ، مهما كانت أصالته ، ومهما بلغت مكانته من التجديد . ولا يستغنى عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد . « ففكرة « الجنس الأدبي » فكرة تنظيم منهجية لا يمكن

(١) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٦٧ — ٣٧٠ والمراجع المبينة بها .

(٢) Albert Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, Paris 1930, pp. 167-168.

أن تنفصل عن النقد»^(١) .

على أن نلاحظ أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة . فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلاً في اعتباراتها الفنية ، من عصر إلى عصر ، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر . وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهرياً فيه قبل ذلك . فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعراً ، ثم صارت في العصر الحديث نثراً . وكان للملحمة وزن خاص بها لا ينبغي أن تتعداه فيما يرى « أرسطو » : « والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم . ولو أن امرأ استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولي أكثرها رصانة وسعة ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبة والمجازات كل التلاؤم »^(٢) . وقد صارت الملحمة بعد ذلك نثراً ، قبل أن تموت في العصر الحديث^(٣) .

وأول من اعتدوا بالأجناس الأدبية أساساً لنقدهم في القديم هو « أرسطو » . وكان يمتاز عن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية التي يذكرها وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه ، ثم كان ينظر إلى الأجناس الأدبية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حد كمالها استقرت وتوقف نموها . يقول أرسطو مثلاً : « ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً ... ثم نمت شيئاً فشيئاً بإتناء العناصر الخاصة بها . وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة »^(٤) .

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ٩ ، ١٤ ، ب ، س ٣٢ — ٣٥ .

(٣) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٤٠٤ — ٤٠٥ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ ا س ٩ — ١٦ .

وفي تمييز الأجناس الأدبية تراعى خصائص مختلفة . فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل ، من إيقاع ووزن وقافية ، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني (الوحدة العضوية) ؛ ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية ، ثم القصة مثلاً) ؛ ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني ، فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة التي يمتد طولها أكثر مما قد تمتد المسرحية^(١) ، إذ كانت المسرحية خاضعة لوحدة الزمن المحدودة بما^(٢) حدده الكلاسيكيون . وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون في صلته بالصياغة الفنية . فأشخاص المأساة عند « أرسطو » وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والأبطال ، على حين موضوع الملهاة الأشخاص العاديون ، أو أهل الطبقة الوسطى في شئون حياتهم اليومية ؛ ثم إن الهجاء أو المهزلة Farce يتجه إلى سواد الشعب ، ويلحق بذلك اتباع لغة خاصة يراعى فيها ما يليق decorum ، وأسلوب مختلف كذلك . وكان يراعى عند الكلاسيكيين وحدة الشعور المشار في الجنس الأدبي . فالضحك للملهاة ، والخوف والرحمة في المأساة مثلاً . والأجناس الأدبية عند الكلاسيكيين والقدماء محددة في كل ذلك تحديداً لا يختلط فيه بعضها ببعض ، ولا يجوز بعضها على بعض . وثواعتها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجبون .

وأما في العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إلى هذه الأجناس الأدبية . فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي . فليست هي بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين ، ولكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفني تحديداً تحكيمياً ،

(١) أرسطو : فن الشعر ، فصل ٢٤ .

(٢) هي وحدة الزمن عند الكلاسيكيين ، وقدرها ٢٤ ساعة أو ست وثلاثون ساعة ، ويطول التفصيل في بيانها هنا ، ولم تقصد إلى سوى ضرب مثل من الأمثلة .

ولا يحصرانه حصراً تلقائياً . وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بجنس أدبي آخر ليؤلفا جنساً جديداً ، كما في المأساة اللاهية . ويظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة . فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها ، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها ؛ وهي دائماً معللة مشروحة لدى القارئ الناقد .

والدراسات في الأجناس الأدبية — على هذا النحو — تكشف عن نمو الأدب ، واطراد نموه ، من داخله ؛ وتكشف كذلك عن كيفية تقويم الأدب في ظل الاعتبارات الاجتماعية المرتبطة حتماً بالأصول الفنية . فنحن لا نعد الجنس الأدبي جنساً بموضوعه ، أى أننا لا نقول أبداً : القصة الدينية أو السياسية ... مثلاً ؛ لأننا نعتقد أولاً بالأسس الفنية التي قد ترتبط بمعان وموضوعات اجتماعية . ولذا عددنا القصة التاريخية والريفية من الأجناس الأدبية ، لأن كلا منهما قد نشأ في كنف الرومانتيكية ، فكان لكليهما طابع فني خاص^(١) .

ثم أصبح من المسلم به أن هذا النمو للأدب من خلال الأجناس الأدبية قد أدى إلى استدامة هذه الأجناس في ثنايا الآداب المختلفة ، كما أدى إلى قيام صلات فنية تبعثها سمات اجتماعية في القرون المتعاقبة . وقد كشفت الدراسة العلمية الوصفية لهذه الأجناس الأدبية عن قيام صلات أدبية دولية لها أثرها وخطرها . ودراسة « برونيتير » في هذا الجانب صحيحة في جوهرها ، إذا تجنبنا ما وقع فيه من أخطاء سبق أن نبهنا إليها^(٢) . ونظرتنا إلى حركة الجنس الأدبي وتطوره وانتقاله من أدب إلى أدب صحيحة في عمومها ، على الرغم من خطئه العظيم في تطبيقها ، وعلى الرغم من جفاف آرائه باتباعه حرفية العلم لا روحه^(٣) .

(١) انظر R. Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature*, pp. 240-247.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٧٦ — ٧٨ .

(٣) انظر A. Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, pp. 168-169.

هذا ، وقد تنشأ الأجناس الأدبية طبيعية في الآداب القومية ، دون استعانة في نشأتها بآداب أخرى . ولكنها حين تنهض وتنضج فنياً ، استجابة لحاجات المجتمع الفنية والفكرية ، تستمد عادة أكثر عوامل نموها ونهوضها من الآداب الأخرى ، بفضل العباقرة المتبحرين من أهل اللغة . فمثلاً وجدت القصيدة العربية في الأدب الجاهلي ، بطابعها التقليدي المعروف الذي لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية . وإنما كان لها آنذاك نوع من وحدة الربط عن طريق التداعي النفسي في خواطر الجاهلي على حسب تجاربه في البداية . فهو في طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعوج عليها ليرأها ، ويبكي بها ذكرياته العزيرة ، ويرى فيها صور عواطفه الماضية . ثم يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى في طريقه ، ليصور ما بذل من جهد في شد الرحال إلى الممدوح ، ثم يضيف عليه الفضائل التي يستطيع بها نيل حظوته ، كي يظفر بالنوال منه بتحمل المشاق في سبيل الرحلة إليه ، وبتغنيه بفضائله^(١) . ثم صار هذا الطابع للقصيدة تقليدياً بعد أن فقد دواعيه البدوية التي كانت تبرره نوعاً من التعبير عند الجاهليين . ولم يتغير نظام القصيدة تغيراً فنياً عميقاً حتى العصر الحديث . وفيه تحولت القصيدة في أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية تتوافر لها الأصالة الفنية في تعبير الشاعر عما يشعر به أو يؤمن به ، في صور أصيلة غير تقليدية ، وفي وحدة فنية ، فيها تتمثل الصور حية عضوية . وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة في الوحدة العضوية العامة . وقد أفدنا في ذلك من المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين . بل إن البنية الفنية ، لإيقاع

(١) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الفصل الثاني من الباب الثالث ؛ ثم انظر ثلاث مقالات لي في نفس الموضوع في « المجلة » أعداد يوليه وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ ، وسنوالي بحوثنا فيها تباعاً . وسنتحدث عن نواحي هذا التجديد العامة في المذاهب الأدبية وأثرها في أدبنا في الفصل السادس من هذا الباب .

القصيدة ووزنها وقافيتها ، قد نالها تغير كبير في شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزية ، وبرزناه في المضمون بالاتجاه الواقعي . وفي هذا كله تلاقت في شعرنا الحديث تيارات عالمية ، فنية وفلسفية واجتماعية ، لا بد للباحث أن يقف عندها ، ليميز الخيوط الدقيقة في نسيجها الفني^(١) .

وقد ينشأ الجنس الأدبي في الأدب القومي بفضل تأثيره بالآداب الأخرى ، مثل المسرحية ، ومثل القصة في معناها الفني في أدبنا العربي . فقد نشأتا فيه وتطورتا ، واحتلتا في الأدب العربي مكانة تضاهلت بالنسبة لها مكانة الشعر الغنائي الذي كان يشغل جل ميدان الأدب العربي قبل العصر الحاضر ، كما كاد يكون مشغلة النقد العربي القديم كله .

ودراسة الأجناس الأدبية ، من هذا الجانب ، تقفنا على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومي ، وتفتح آفاقاً فسيحة للفقد ، ثم للاقتداء والخلق ، ولتوجيه الأدب القومي وجهة رشيدة .

ويتبع دراسة الأجناس الأدبية دراسة وصفية شاملة أن نتعرض للصور الفنية المرتبطة ارتباطاً تاماً بالأجناس الأدبية في وحدتها وخصائصها . وما الأسس العامة للأجناس الأدبية إلا وسائل تصوير تتصل بوحدة العمل الفني ، وتقوم — إذا أحكمت أصولها — مقام الحجة والإقناع في المنطق . وبمقتضاها نحكم على وسائل التصوير أو الصياغة الجزئية في داخل الوحدة الفنية لكل جنس أدبي .

وفي مجال هذا التصوير الفني في معنييه العام والخاص السابق الذكر ، تتعاون الآداب ويغني بعضها بعضاً ، ويعتمد بعضها من بعض . ونبين هنا

(١) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢٤٢ — ٢٤٣ والمراجع المبينة به .

ضروب هذا التعاون ، ونمثل لوجوهه المختلفة . وهى — كما يتضح مما سبق —
تخص أولاً : الأجناس الأدبية ، وثانياً : صور الصياغة فى عروض الشعر والقافية ؛
ثم الصياغة الفنية لصور الأسلوب الجزئية .

— ١ —

الأجناس الأدبية

إذا تتبعنا أشهر الأجناس الأدبية لندرسها فى نواحيها المقارنة ، وجدناها
قسمين : قسم كان يعالج أصلاً فى الشعر فى الآداب الأوربية ، وآخر يعالج أساساً
فى النثر . ومن القسم الأول الملحمة والمسرحية ، والقصة على لسان الحيوان . ومن
الثانى القصة ، والتاريخ فى طابعه الأدبى ، والحوار أو المناظرة ، ونعالجها الآن على
هذا الترتيب ، مبتدئين بالأجناس الأدبية التى تعالج فى أصلها شعراً .

١ — الملحمة :

الملحمة — من حيث إنها جنس أدبى — هى قصة بطولة تحكى شعراً
تحتوى على أفعال عجيبة ، أى على حوادث خارقة للعادة . وفيها يتجاوز الوصف
مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ؛ ولكن الحكاية هى العصر الذى يسيطر
على ما عداه . على أن هذه الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث .
وفى هذه تفرق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقاً جوهرياً^(١) . وذلك أن
الملحمة لم تزدهر إلا فى عهود الشعوب الفطرية ، حين كان الناس يخلطون بين
الخيال والحقيقة ، وبين الحكاية والتاريخ^(٢) . بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال

(١) انظر : أرسطو : فن الشعر ، فصل ٢٤ ، ٢٦ .

Lamartine. Jocelyn, Préface.

(٢) انظر :

أكثر مما يهتمون بالواقع . على أن الخيال الجامح كان يعيش في وفاق تام مع العقل لذلك العهد ، إذ أن سهولة الاعتقاد في ظل الحياة الفطرية كانت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن ، وتدخل الملائكة أو الشياطين في شئون الناس . فكانت أعجب حوادث «أوديسيا»^(١) هوميروس ، مثلاً ، مطابقة — في خيال اليوناني — للتجارب التي يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ، ويتعرض

(١) «أوديسيا» هي ملحمة هوميروس الثانية بعد «الإلياذة» . وتعد أكل مثل الملاحقة القديمة ، لأن «هوميروس» فاق في ملاحه جميع شعراء اليونان ، كما يرى «أرسطو» (فن الشعر ١٤٥٩ ب ، س ١١ — ١٦) . وموضوع ملحمة «أوديسيا» هو عودة «أوديسيوس» Odusseus ، وهو «يوليسس» Ulysses من حرب «طروادة» ، بعد انتهائها بعشر سنين . والحوادث التي تعرضها هذه الملحمة تستغرق ستة أسابيع (لتتوافر لها الوحدة كما يرى أرسطو : فن الشعر فصل ٢٤) . وكان قد رجم كل من بقوا أحياء بعد معركة «طروادة» ، أو ظن أنهم ماتوا ، إلا «أوديسيوس» الذي منعه الإلهة «كاليسو» Calypso من مغادرة جزيرة «أوجوجيا» (Ogygia) سبع سنين . وفي غيبة «أوديسيوس» تنافس وراء جزيرة «إتাকা» على الخطوة لدى امرأة «أوديسيوس» المسماة : «بنيلوب» Penelope ، فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب أن تم أولاً عمل كفن لوالد «أوديسيوس» وهو «لايرتيس» Laertes ، ولكنها كانت تنقض ليلاً غزلها الذي نسجته نهراً . ويذهب «تليماخوس» Telemachus ابن «أوديسيوس» يسأل العائدين من حرب «طروادة» عن أخبار والده ، فلا يظفر بشيء ، ويدبر له المنافسون على أمه مكيدة حتى لا يزجج . ويأمر الإله «زيوس» بإطلاق سراح «أوديسيوس» . وتصادفه في عودته مخاطر كثيرة ، قبل إطلاق سراحه وبعده ، ويقصها على «ألكينوس» والد الأميرة «نوزيكا» وحاكم جزيرة أسطورية تسمى «سخيريا» Scheria . ويهدي هذا الحاكم «أوديسيوس» سفينة يعود بها إلى جزيرته «إتাকা» متكرراً في زى شيخ متسول . ويتعرف الأب على ابنه «تليماخوس» الذي قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعاهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المنافسين على «بنيلوب» . ويدخل «أوديسيوس» قصره متكرراً ، فيكون كلبه «أرجوس» (Argos) أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتعد «بنيلوب» بالزواج ممن يستطيع أن يصيب الهدف بقوس كان عندها لأوديسيوس . فيكون «أوديسيوس» هو الذي يصيب الهدف . ويقضى «أوديسيوس» — بعد تعارفه بامرأته — على جميع منافسيه فيها ، بمساعدة ابنه وأتباعه ، ويتعارف «أوديسيوس» على أبيه «لايرتيس» . ويحاول أقارب المنافسين الانتقام من «أوديسيوس» . ولكن الأب وابنه وأتباعه يصدونهم . وتتدخل الإلهة «أثينا» لوقف الدماء وإقرار السلام .

لعرائسها وعواصفها . وهذا هو الذى سوغ مثل هذه العجائب فى الملاحم عنصراً جوهرياً فيها .

وهذا العنصر قد يكون تغنياً بآيات بطولة أسطورية ، وقد يكون تغنياً بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب . وما الأساطير إلا الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء . ومحور البطولة أشخاص وطنيون ، أسطوريون ، أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية . والملحمة فى أبطالها وحوادثها^(١) أصول تاريخية ؛ ولكنها تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذى لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات . وفى الملاحم يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضى ، على أنه الصورة المثلى التى يحل فيها الشعب آماله ومثله العليا ، إرضاءً لعقائده ونزعاته . وقد كانت هذه المثل العليا فى تلك العهود الفطرية الإقطاعية مكانها الماضى لا المستقبل . والفرد هو محور هذه المثل والنزعات ، أما الشعب فلا وزن له بجانب الأبطال فى ذلك الشعر الإقطاعى ، فهو يمثل التابعين لركب الأبطال . ولا يذكر إلا فى صدد شرح ضحايا الحرب التى يشنها البطل فيستحقُّ بها من سواه من الطغام . وهذا أوضح ما يكون فى الملاحم الأولى الفطرية . أما فى الملاحم المسيحية فيبدو الشعب فى صورته الطبيعية ، ولكن على أنه تابع يقوم برسائله الخاصة بعقيدته . أو تجاه الأبطال من سادته^(٢) .

وهؤلاء الأبطال مصورون ، جسمياً أو نفسياً ، فى صور بسيطة ساذجة قوية

(١) غرب « طروادة » لها أصل تاريخى ، وهى موضوع « إلياذة » هوميروس ، وهزيمة مؤخرة جيش « شارلمان » صحيحة تاريخياً ، وهى نواة ملحمة « أغنية رولان »

La Chanson de Roland

(٢) انظر J. Suberville: *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, pp. 242-243

جافة ، وتغلب عليها صفة ملازمة ، تظل بمثابة كنية لهم . ففي « ألياذة »^(١) « هوميروس » تذكر دائماً « هيلين » ذات الحزام العميق ، و « أخيليوس » ذو الأقدام السريعة الخطى ، و « هكتور » ذو البيضة النحاسية الحمراء و « أجا ميمون » راعي الشعوب . وفي « أوديسيا » : « نوزيكا » ذات الأذرع البيضاء ويقرب هؤلاء الأبطال من مصاف الآلهة ، كما ينزل الآلهة إلى منزلة

(١) موضوع الإلياذة غضب « أخيليوس » لما لحقه من إهانة على يد « أجا ميمون » القائد العام لليونانيين في حصارهم « طروادة » ونتائج هذا الغضب . وتبدأ حوادث « الإلياذة » في السنة العاشرة من حصار « طروادة » ، ذلك الحصار الذي كان سببه حرب « هيلين » اليونانية وزوج « منلاوس » ، مم « باريس » الطروادي . في هذا الحصار يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم . ويتبادلون الشنائم فيما بينهم . ويرتشون . وبعضهم يساعد اليونانيين . وبعضهم الآخر يساعد الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر « أجا ميمون » بنت قيس للاله « أبولو » اسمها « كريسيس » Cryseis . ولهذا يتفشى الطاعون في جيش اليونان . ويقبل « أجا ميمون » أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها « بريزيس » أسيرة « أخيليوس » . فيغضب « أخيليوس » ، وينسحب مع جنوده وصديقه « باتروكلوس » من الحرب . فيضعف جيش اليونانيين على الأثر . ويهزمون . ويعترف « أجا ميمون » بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة « أخيليوس » الذي يرفض ، لأنه أبغض هذه الحرب الطويلة الأمد ، ويعلن أنه سيبحر غداً مع أتباعه إلى أوطانهم ، ولكنهم يقعون على نصيحة الإلهة « آثينه » Athena . وتتوالى هزائم اليونانيين . ويخجل « باتروكلوس » ، فيستأذن « أخيليوس » في الاشتراك في الحرب مع جنده ، فيأذن له « أخيليوس » ، ويعيده سلاحه . ويهزم الطرواديون على الأثر . ولكن « باتروكلوس » يقتل على يد « هكتور » . فيندم « أخيليوس » على استسلامه لغضبه . وتأخذه سورة الانتقام لصديقه . فيصالح « أجا ميمون » . ويشترك في الحرب للانتقام من « هكتور » الذي قتل صديقه . فيقتل « هكتور » ويمثل بجثته . ويأتى إليه « بريام » ملك الطرواديين الهرم ، ويرجو منه أن يسلم جثة ابنه « هكتور » ، وكانت قد بلغت الوحشية من « أخيليوس » أنه اعتزم أن يرمى بتلك الجثة للكلاب . ولكن سرعان ما يرق « أخيليوس » على شفاعته هذا الأب الهرم ، ويسلم إليه جثة ابنه . وفي الملحمة صورة واقعية لحياة الطرواديين في الحصار وما يسود المحاربين من روح القروسة . ومن المناظر الرائعة فيها منظر « هكتور » يودع امرأته : « أندروماك » ، ويداعب طفله قبيل ذهابه إلى الحرب ذهاباً لا رجعة منه ؛ وكذا صورة « هيلين » نادمة على ما جرت من ويل على قومها ؛ وكذا « بريام » الشيخ وامراته « هيكوبا » ، وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجيعتهما بموت « هكتور » والشفاعة فيه .

الناس . ويتجلى الإحساس بالطبيعة في تجسيمها في صور ألوهية مقدسة . (فالصاعقة هي صورة « جوبيتر » ، والبحر « نبتون » Neptune ، والنار « فولكان » vulcain والحب « فينوس » ، والإلهام « أبولون » . . . وتتعدد الآلهة على هذا النحو حتى يبلغ عددها في روما — فيما بعد — ثلاثين ألفاً^(١) !!) وما هي إلا رموز لقوى الطبيعة المختلفة .

وقد انتقل هذا الجنس الأدبي ، بخصائصه وطابعه السابق ، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني . وسبق أن أشرنا إلى أن الرومانيين حاكوا اليونانيين في الأجناس الأدبية التي بها نما أدبهم وازدهر . وبهذا الطابع في البطولة والأساطير ، وعجائبها الوثنية الفطرية ، تأثر شاعر اللاتينيين « فرجيل » (٨٩ — ١٩ ق . م) في ملحمة التي عنوانها « الإنيادة »^(٢) . وقد نظمها

(١) انظر : J. Suberville: *Théorie de l'Art...*, pp. 244-245.

(٢) ملحمة (Aeneid (Aeneis) وموجز موضوعها أن « أينياس » الطروادي نجاة من طروادة مع بعض أتباعه ، بعد أن دمرها اليونانيون بوساطة حيلة ، هي صنم حصان خشبي كبير اختبأ فيه المقاتلون ، وأوهموا الطرواديين أنهم راحلون ، ففتحو متاريسهم ، فانقض عليهم الجنود المختبئون ، وفتكوا بالطرواديين ليلاً . ويستيقظ « أينياس » بعد أن رأى في الحلم صورة « هكتور » ، فيشهد مصرع « بريام » الشيخ ، ويحمل والده ، ويأخذ بيد ابنه ، وتتبعه امرأته ، يتسللون في الظلام . وبعد سفر ومغامرات في البحار استمرت ست تسنين ، كان على وشك الوصول بسفنه إلى إيطاليا . ولكن الآلهة « جونون » Junon سلط على سفنه ريحاً فيفرق بعضها ، وينجو بعضها الآخر ، ويرسي على شواطئ « ليبيا » . وهناك في « قرطاجنة » يتعرف على الملكة « ديدون » ، ويقوم بينهما حب ، على أثر إرسال الآلهة « فينوس » لإله الحب « كوبيدون » إلى الملكة في صورة ابن « أينياس » المسمى « أسكانيوس » — وبعد الاستجابة لداعي الحب بينهما ، يرحل « أينياس » بناء على نصيحة « جوبيتر » ، تاركاً « ديدون » يائسة ، تقتل نفسها ، وتلعن البطل . وبذهب « أينياس » في طريقه إلى إيطاليا . وأهم ما يصادفه في مدينة « كومي » Cumae أنه ينزل في كهف الكاهنة La grotte de la Sibylle ، حيث تنبأ له بمغامرات وآلام جديدة . ثم يزود بنصن مقدس ذي أوراق ذهبية ، ويقدم قرباناً للآلهة « پروزيرين » Proserpine وزوجها « باوتون » Pluton كما كان على الدار الآخرة les Enfers ، فينزل إلى العالم الآخر تحت =

الشاعر في السنين العشر الأخيرة من حياته . أى بعد أن استقر سلطان الإمبراطور الرومانى « أوغسطس » على أثر موقعة أكتيوم . وهى ملحمة وطنية ، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية على حسب الأسطورة القائلة بأن « أينياس » بعد سقوط طروادة — وهو من أصل طروادى — يخرج منها مع بعض أتباعه ليؤسس الإمبراطورية الرومانية فى « روما » فى القرن الثامن قبل الميلاد . وموضوع ملحمة « الإنياذة » هو وصول البطل إلى إيطاليا لتأسيس الإمبراطورية . وهى مؤلفة من اثنى عشر جزءاً ، تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين : أولهما يحكى أسفار البطل « « أينياس » » حتى وصوله إلى إيطاليا ، وهى محاكاة فنية دقيقة لأوديسيا « هوميروس » (وهذا القسم يشمل الكتاب الأول إلى السادس) ؛ والقسم الثانى (من الكتاب السابع حتى الثانى عشر) يحكى حروب « أينياس » وتغلبه على مناوئيه فى منطقة « لاسيوم » ، وتأسيسه لإمبراطورية الرومان ، وهى محاكاة للالياذة .

و « فرجيل » فى ملحمة السابقة ، لا يرتفع إلى مستوى « هوميروس » فى

الأرض ، فيصادف ريان سفينة الموتى التى تنقلهم إلى العالم الآخر ، ويسمى هذا الريان « كارون » Carron ، ويسير معه عبر نهر « ستيكس » ؛ ويلقى كذلك الكلب الوحشى ذا الحلقم الثلاثة « كيربيروس » cerberos (Kerberos) الذى يمنع الموتى من الرجوع لاندنيا . وهناك يلتقى بمن لم يدفنوا من الموتى والمستحرين ، ويراهم يطالبون بأن يدفنوا ، ويرى فى حقل الدموع موتى الحب ، وبينهم « ديدون » التى لا تصفى إلى رجائه وتوسله إليها أن تسامحه ؛ ثم يرى الأبطال الذين سقطوا فى ميادين الحرب ... ويلقى بعد ذلك بالنصن المقدس الذى جعله يعبر نهر « ستيكس » . ثم يذهب إلى مقام النعيم Elysium ، وهناك يلتقى بوالده « أنشيزس » Anchises الذى يقدم له الأرواح التى ستهبط للدار الدنيا ، ومنهم العظماء الرومانيون من سلالة . ثم يعبر ذلك العالم مع الشاعر « موزيوس » الذى كان يصحبه فى رحلته ، ويترك الباب العاجى الذى يفصل ذلك العالم من عالمنا ، حيث تنطلق منه الأحلام الخيالية لعالم الناس (ربما كان هذا إلهاء من الشاعر بأن ما وصفه ليس سوى حلم) — وبعد ذلك يحكى الشاعر مغامرات بطله فى إيطاليا وكيف تغلب على أعدائه حتى استقر له الأمر والملك .

ملحمته الخالدتين السابقتي الذكر ، لا من حيث الوحدة ، فإن حب « ديدون » لا يرتبط ارتباطاً قوياً بالحدث ؛ ولا من حيث ترتيب الأفعال وتقدم الحدث ؛ فإن الكتب الأولى الستة أقوى أهمية من الكتب الستة الأخيرة ، خلافاً لما هو مألوف من نمو الحدث كلما تقدمت الملحمة ، كما « في هوميروس » ؛ ولا من حيث قوة التعبير وحرارة الصياغة ؛ إذ أن « هوميروس » في هذه المجالات سيد شعراء الملاحم الأقدمين غير منازع . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الشاعر التي يصفها « فرجيل » في شخصياته أرق وأقل قسوة وسذاجة من الصفات التي يصور بها « هوميروس » شخصياته . والديانة في ملحمة « فرجيل » أكثر روحية وسموا . ثم إن عجائب العالم الآخر والرحلة إليه مما امتاز بها « فرجيل » أكثر من « هوميروس » . فهي أقرب إلى عجائب العالم المسيحي الأخرى . وقد ترجمت ملحمة « الإنبياء » ترجمات مختلفة في أوروبا طوال العصور الوسطى المسيحية . ويضيق المقام هنا عن ذكر هذه التراجم الكثيرة ؛ ولكن الذي يهمنا هنا أن هذه الملحمة كانت أساساً لتطور جنس الملاحم .

فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزي الإنساني ، ممثلة في « الكوميديا الإلهية »^(١) للشاعر الإيطالي الخالد : « دانته » (١٢٦٥ — ١٣٣١) — وهي

(١) La Divina Commedia ، وكان « دانته » قد سماها « الكوميديا » فحسب ؛ ثم أضيف وصف « الإلهية » بعده في طبعة عام ١٥٥٥ — ويرجح أن الشاعر بدأ في نظمها حوالي عام ١٣٠٧ ، واستمر في نظمها سنين كثيرة يصعب تحديدها . والملحمة مكونة من ثلاثة أجزاء : الجحيم ، والمطهر ، والجنة الأرضية والسموية . وكل جزء مكون من ثلاث وثلاثين نشيداً ، مع مقدمة في نشيد واحد . فالملحمة إذن مكونة من مائة نشيد . والجحيم هو مملكة الظلمات ، و « وادي المهاوى الأليم » ، حيث يهوى الإنسان الذي لا يحيا حياة الحكمة والفضيلة في معناها الإنساني والاجتماعي . وهذا الجحيم في باطن الأرض ، في أبعد مكان من الله ، حيث تسقط الأرواح كالأوراق الجافة فارقت غصونها ، وتركت إلى ثقلها المادي ، إلى طبيعتها الأرضية حين لم تحاول الارتقاء روحياً . ويرحل إليها « دانته » مع « فرجيل » رمز الحكمة الشعرية . =

فريدة في نوعها ، تخالف ملحمتي « هوميروس » مخالفة تكاد تكون تامة في موضوعها ، وفي رمزيتها . فهي دينية الطابع . وموضوعها الرحلة إلى العالم الآخر . يصف « دانتة » فيها ما لا يرى . ولكن « دانتة » يقرب ذلك العالم من عالمنا في الشخصيات التي تسكنه وفي وصف أخلاقها . إذ يرى فيه معاصريه وسابقيه من الناس ، وبخاصة من مواطنيه الذين يعرفهم ، في فضائلهم ووراثاتهم . ولذلك نرى للملحمة — على الرغم من طابعها الغيبي — طابعاً واقعياً يصف فيه « دانتة »

== ويصلان معاً إلى الدائرة الأولى أو الطبقة الأولى ، ومن يقيمون فيها العلماء والشعراء الذين ساعدوا على رقي الإنسانية ، ولكنهم ليسوا من المؤمنين . ومنهم « فرجيل » ، وابن سينا ، وابن رشد . وفي الدائرة الثانية المتفون تدور بهم عاصفة دائبة لا تهدأ . وفي الثالثة الشرهون بطونهم إلى الأرض يفترسهم الوحش ذو الحلائيم الثلاثة . . وفي الرابعة البخلاء والمتفون ، يدحرجون الصخور وهم يتشاعون . وفي الخامسة الغضوبون يمزق بعضهم بعضاً بأسنانهم في وحل مستنقعات نهر « ستيكس » . وفي السادسة المكدون والتكرون . وفي السابعة يعاقب المتمردون والجبابرة والسفاكون . وفي الثامنة وهي منطقة « الحفر اللعينة » [Malboge] سجن الغاشين ، والتملقين والمزيفين ، والخائنين لأوطانهم وأهلبيهم . وفي الدرك الأسفل الشيطان في أبعد منطقة من الله . وهي منطقة الزميرير .

والمطهر جبل في الأرض مرتفع ، مقابل لمنطقة الجحيم ، وهي مركز الأرض . وفي المطهر المذنبون يكفرون عن سيئاتهم ، ولكنهم يختلفون عن سكان الجحيم ، بأنهم ناثبون . ولذلك لديهم الأمل في النجاة . وكلما نجت روح من أرواح المطهر ، انطلقت إلى عالم الخلد . فيهتز الجبل كله ، ويصبح الجميع يمجدون الله . والمطهر ذو سبع دوائر أو مناطق .

وفي قته الجنة الأرضية ، حيث تظهر « بياتريتشه » Béatrice حبيبة الشاعر في الطفولة ، وكان قد أحبها حباً خالصاً طاهراً خالداً . ويترك الشاعر صاحبه « فرجيل » ليصحب « بياتريتشه » في السموات السبع ذات الكواكب المتحركة ، ثم السماء الثامنة ذات النجوم الثابتة ، وهي عرش الله ، حولها تسبح دوائر من لهيب ، فيها جوقات الملائكة تسبح بحمد الله وعظمته ، في ألوان ومناظر تبهر . ثم السماء العاشرة ، أرفع منطقة تسكنها الأرواح الخالدة ، ضياء خالص Empyrée . وهناك الأرواح في ثيابها كأنها أوراق « الوردة السماوية » الخالدة ويرى الشاعر هذه المملكة السماوية مسكونة بالخالدين المؤمنين الذين يتذوقون من النعيم الخالد على قدر ما يطيقون ، على الرغم من درجاتهم المختلفة ، حتى يقنوا عن أنفسهم في الحب والجمال الخالص . ويصعد الشاعر مع حبيبته « بياتريتشه » رمز الحب والجمال الخالص ، ويشغل عنها ، بعد أن أوصلته بحبها الطاهر إلى درجات الأطهار المحبين لله .

عالم العصور الوسطى ، حروبه وعقائده ، وأخطائه ، يسود ذلك كله طابع ذاتي في وصف بغض الشاعر للنقائص والردائل الاجتماعية ، وحبه للفضائل وسمو الخلق . ويظهر ذلك فيما يكيل من سباب أو يصوغ من تمجيد . هذا إلى أن « دانتة » كان يقصد من وراء هذه الملحمة إلى غايات رمزية ، أشار إليها في إهدائه هذه الملحمة إلى صديقه : « كان جرانديه ديلا سكاللا » Can Grande della Scala ، إذ يقول في هذا الإهداء : « يجب أن يعلم أن معنى هذا العمل الأدبي [يقصد ملحمة : الكوميديا الإلهية] ليس بسيطاً ، ولكنه متعدد . فالمعنى الأول هو المعنى الحرفي ، والمعنى الآخر يختفي وراء الحروف : وهو المعنى الرمزي أو الخلقى . فموضوع هذا العمل — في معناه الحرفي — هو حال الأرواح بعد الموت ، لأن هذه هي المسألة التي يدور عليها كل هذا الشعر . ولكن الموضوع — في معناه الرمزي — يعالج فيه الشاعر جسيم هذا العالم الذي نجو به كأننا مسافرون ، مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو نحرمه . فموضوع هذا العمل الأدبي إذن هو الإنسان ، بما فيه من فضائل أو ردائل ، بوصفه خاضعاً للعدل الإلهي المثيب المعاقب »^(١) .

وفي ضوء هذا القول طالما أجهد شراح « الكوميديا الإلهية » أنفسهم في استخراج رموزها . ومما تقطع به من بين هذه الشروح الطويلة : أن الشاعر عاش في ملحمة في عصره ، عصر مضطرب عاصف ممزق . وقد غاص في جوانب هذه الآلام ، شأن الصفة من المفكرين . ورحل في جحيمه ليتعمق آلامه . وبقدر شهادته على العصر كان سموه ونبله في التنبؤ بالخلاص ، كالشجرة الطيبة تنفذ بجذورها في الأرض لتضرب بفروعها في السماء . ومن تجاربه هذه المادية

ينشد — عن طريق الحب والفيض الإلهي — الخلاص للإنسانية جمعاء بهذا الحب العام الخالص ، وكذا الخلاص لنفسه عن طريق الحب الطاهر . فرحلة « دانتة » هي رحلة كل نفس في هذا العالم الأرضي ، تنشد سعادتها الخالدة وغايتها العظمى ، بعقيدتها ، وبحسن إفادتها من حريتها . وفيها يظهر الإنسان في جانبيه : المادي ، بوصفه مدنياً بطبعه ، يهتدى بفكره إلى طرق سعادته الأرضية التي يضل عنها إذا نسي صفته المدنية ، ثم جانبه الروحي الذي يهتدى إليه بالفيض الإلهي والحب ، حب الإنسانية وحب الله .

وعلى الرغم من اقتفاء « دانتة » أثر شاعر اللاتينيين « فرجيل » في ملحمة « الأنبياء »^(١) ، في جنس الملحمة ، بعامة ، وبخاصة في نوع وصفه الرحلة إلى الدار الآخرة ؛ ثم في اتخاذه « فرجيل » هادياً له في رحلته في ملحمة : « الكوميديا الإلهية »^(٢) ؛ وعلى الرغم من أصالة « دانتة » ، مع ذلك ، في الصور الفنية الرائعة وفي وصف عالم العصور الوسطى الذي عاش فيه ، وفي رمزيته العميقة المتعددة النواحي كما أشرنا إليها من قبل ؛ على الرغم من ذلك كله ، قد تأثر « دانتة » ، في « الكوميديا الإلهية » بمصادر عربية ، وهذه ناحية تهمننا في دراساتنا المقارنة العربية ، وطالما كانت موضوع بحوث مستفيضة في أوروبا وأمريكا . ونوجز هنا القول في تاريخ هذه البحوث ، ونمثل لبعض نواحيها ، لأهميتها العظمى فيما يخص أدبنا القومي .

قد نشر البحثة المستشرق الأسباني « ميغيل أسين بالاثيوس » (١٨٧١ — ١٩٤٤) عام ١٩١٩ ، مجلداً كبيراً في مدريد ، يشرح فيه مصادر

(١) في الكتاب السادس من القسم الأول منها ، انظر هامش ص ١٤٧ — ١٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر هامش ص ١٤٩ — ١٥٠ من هذا الكتاب .

« دانتة » العربية في ملحمة : « الكوميديا الإلهية »^(١). وظهرت الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٤٤ ، قبيل موت المؤلف . وقد شرح ذلك المستشرق في كتابه كيف تأثر « دانتة » تأثراً مباشراً بحكاية الإسراء والمعراج التي نمت بين المسلمين وزيد كثيراً فيها ، بناء على أحاديث موضوعة شرحت بها الآية الكريمة التي تصف إسراء الرسول من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس : « سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله ، لنريه من آياتنا » . ثم شرح ذلك المستشرق كذلك كيف أفاد « دانتة » من مصادر عربية صوفية أخرى ، من أهمها : « الفتوحات المكية » لمحبي الدين ابن العربي .

وقد أثار هذا الكتاب عاصفة من الخلاف بين المتخصصين في أدب « دانتة » في أوروبا وأمريكا . وكان من المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد في فرنسا : « أندريه بلسور » André Bellesort و « ولويس جييه » Louis Gillet ؛ ومما قاله هذا الكاتب الأخير في شأن كتاب « بالاثيوس » السابق الذكر : « إنه أهم كتاب ألف في أدب « دانتة » ، وهو الكتاب الوحيد الذي قدمنا خطوة في التعرف على الشاعر... »^(٢) . على حين تحفظ باحثون آخرون في قبول هذا التأثير . ومن هؤلاء المستشرق الإيطالي « جبريلي » G. Gabrieli ، فأبدى في كتيب^(٣) له اعتراضين رددتهما بعده كثير من الباحثين : أولهما أن التشابه — بين ملحمة « دانتة » من ناحية وبين الإسراء والمعراج والمصادر العربية الأخرى من ناحية

(١) اسم الكتاب بالأسبانية : Miguel Asin Palacios: *Escatologia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.

(٢) انظر هذه الصحيفة : "Le Monde", 4 Janvier 1951, un article intitulé: *Du Nouveau sur les Sources Arabes de la "Divine Comédie"*.

(٣) عنوانه : *Intorno alle fonti Orientali della Divina Commedia*. وانظر المقال السابق الذكر .

ثانية — تشابه سطحي ؛ وثانى الاعتراضين أن « دانتة » لم يكن يعرف العربية ، حتى يطلع على ذلك كله . وحققاً كان الاعتراض الثانى أقوى دعامة لرفض المعارضين تأثر « دانتة » بالمصادر العربية . ذلك أن « أسين بالاثيوس » لم يستطع تحديد الطريق التاريخى الذى تأثر فيه « دانتة » بتلك المصادر تحديداً قاطعاً .

ولقد قضى على كل معارضة فى ذلك التأثير ، وزالت كل شبهة أمام الباحثين ، بفضل عالين مستشرقين : أحدهما إيطالى هو « تشيرولى » فى بحثه الطويل الذى عنوانه : « كتاب المعراج ، ومسألة المصدر العربى الأسباني للكوميديا الإلهية »^(١) والمستشرق الثانى أسباني هو « مونيوس سندينو » فى كتابه الذى عنوانه : « معراج محمد »^(٢) . وقد قام هذا العالمان ببحوثهما كل على حدة ، ونشرا كتابيهما فى وقت واحد تقريباً ، عام ١٩٤٩ ، واتفقت نتائج بحوثهما ، على الرغم من أن أحدهما لم يتصل بالآخر . وقد اكتشفا مصدر « دانتة » فى مخطوطة أصلها عربى ، وموضوعها معراج الرسول . وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى الإسبانية (فى لهجة قشتالة) ، ثم إلى الفرنسية واللاتينية ، بأمر من الملك « ألفونس العاشر » الذى كان ملك « قشتالة » (١٢٥٢ — ١٢٨٤) ، وانتخب إمبراطوراً لألمانيا ، ويسمى : « ألفونسو الحكيم » Alfonso el-Sabio — وفى الكتابين السابقين الذكر نص المخطوطتين اللتين بقيتا فى الإسراء والمعراج ، إحداها (وهى باللغة الفرنسية القديمة) فى مكتبة « أكسفورد » ؛ والثانية (وهى المخطوطة اللاتينية) فى المكتبة الأهلية بباريس . وقد كان بلاط

(١) انظر : E. Cerulli: *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia"*.

(٢) انظر : José Muñoz Sendino: *La Escala de Mahoma*.

« ألفونس العاشر » مقصد كثير من عظماء أوروبا ومفكرينها . وكان له سلطان سياسى عظيم على كثير من دول أوروبا ، وبخاصة ألمانيا وشمال إيطاليا فى أعوام (١٢٥٢ — ١٢٧٢) ؛ هذا إلى أن لدينا معلومات تاريخية تدل على أن نسخة من هاتين المخطوطتين كانت فى مكتبة « القاتيكان »^(١) . ثم إن سيطرة « ألفونس العاشر » على دول الغرب لعصره — كما هو ثابت تاريخياً — قد جعلت كل جهود العالمىة تعم ممالك أوروبا جميعاً . على أنه من الثابت أن « دانتى » كان كثير الاطلاع على ما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى . وغير ممكن ألا يطلع متبحر شره إلى المعرفة مثله على ما ترجم فى أوروبا من حضارة الإسلام فى العصور الوسطى ، وقد كانت هى الحضارة المعاصرة ذات التفوق والسيطرة على العقول والممالك معاً . وفى « الكوميديا الإلهية » نفسها ما يثبت اطلاع « دانتى » على الثقافة الإسلامية . ومع أنه بقى العدو اللدود للإسلام — لأن إخلاصه لعقيدته كان مسيطراً عليه ، ولأنه يمثل فى ذلك عقلية العصور الوسطى والحروب الصليبية — فإنه يذكر ما يؤكد تقديره للفلسفة الإسلامية وفلاسفتها ، فقد أنزل « ابن سينا » و « ابن رشد » مع الحكماء الذين ساعدوا على تقدم الفكر الإنسانى ، ولكنهم حرموا نعمة العقيدة الصحيحة فى رأيه . وهما — من أجل ذلك — فى أولى مراتب الجحيم limbo حيث لا عذاب ولا دموع ، ولكن زفرات وحسرات ، فهما مع « فرجيل » رمز العقل والحكمة الشعرية^(٢) .

والحق أنه — على حسب المخطوطتين السابقتين فى الإسراء والمعراج —

(١) انظر : José Muñoz Sendino: *La Escala de Mahoma*, Madrid, 1949, p. 81 et sq.; 103 et sq.

(٢) انظر : « الكوميديا الإلهية » ، الجحيم ، النشيد الثامن والعشرين ، أبيات ٢٢ — ٦٣ . وانظر كذلك المرجع السابق ؛ ثم :

Asín Palacios: *La Escatologia Musulmana*, Partido IV, cap. IV.

ولا يتسم المجال للتفصيل أكثر من ذلك .

يتجلى تأثر « دانتة » بالأدب الإسلامي تأثراً لا مجال لأدنى شك فيه ، بحيث لا يمكن تفسيره بالصدفة أو توارد الخواطر . ونضرب هنا أمثلة عامة ، انتظاراً لمعالجتنا هذه المسألة الهامة بالتفصيل في كتاب آخر . فمثلاً : يصف « دانتة » الجحيم بأنه في أراضٍ متوالية تحت هذه الأرض ، مملوءة نارا ، وفي الدرك الأسفل منها الشيطان . وهذا مطابق لما في المخطوطة السابقة الذكر (فصل ٥٣ ، ٦١) .

ثم إن مهمة من يصحبون الرسول في رحلته من الملائكة ، وهم في المخطوطة : جبرائيل ورفائيل ورضوان ، أنهم يشرحون للرسول ما يرى ، ويبينون له كل ما يشير في نفسه قلقاً (فصل ٦ — ٨ من المخطوطة) ؛ وهي نفس مهمة من يصحبون « دانتة » في ملحمة السابقة ، وهم « فرجيل » و « ماتيلد » و « بياتريتشه » ثم القديس « برناردو » .

وأهم من ذلك وصف « دانتة » للنسر الملائكي ذى الأرواح الكثيرة والأجنحة والوجوه المتعددة ، يشع نوراً باهراً ، ويفنى في نغم حلو ، داعياً الخلائق إلى عيش الاستقامة . يضرب بجناحيه كلما غنى ، حتى إذا انتهى من غنائه سكن^(١) . وطالما أعجب الدارسون لأدب « دانتة » بهذا الوصف الرائع الذى لا مصدر فيه لدانتة سوى خياله الخالق ، ولكن هذا الوصف أوحى به إلى « دانتة » وصف الديك العملاق في « المعراج » ، وهو ذو أجنحة كثيرة ، ملائكي الصورة ، له أرواح وأجنحة كثيرة ، يضرب بجناحيه حين يفنى يمجّد الله ، ويدعو الخلق للصلاة . فإذا انتهى من غنائه سكنت أجنحته وسكت . على أن في قصة المعراج هذه تتوالى صور كثير من الملائكة لهم رؤوس الناس وأجسام البقر ، وأجنحة النسور

(١) انظر : « دانتة » : الكوميديا الإلهية ، الجنة ، النشيد الثامن عشر ، أبيات :

(السماء الأولى) — وفي السماء الرابعة يلتقى الرسول بسبعين ألف ملك لهم أجنحة النسور (انظر المخطوطة السابقة فصول : ٢ ، ٩ ، ١٥ ، ٢٩)^(١).

وحسبنا أخيراً أن نذكر التشابه العجيب بين المثلث القدسي أمام الله في ملحمة « دانتة » وفي قصة المعراج : فرؤية الله في ملحمة « دانتة » تتم فيما وراء السموات . إذ تتم في السماء الثامنة : حيث عرش الله ، تحيط به تسعة صفوف دائرية من الملائكة لا ينقطعون عن ذكر الله ، في ألوان وأنوار تعشى الأبصار . والصفوف الأولى مكونة من الملائكة الكروبيين والسرافيين . وهنا لا يستطيع « دانتة » الإبصار ، ويعترف بعجزه عن وصف هذه الألوان والأنوار الرائعة البديعة التي تفوق كل ما يعرف البشر . ولكنه حين يعجز بصره يشعر في قلبه بنوع من النشوة والراحة الروحية يغزو جوانب نفسه^(٢) . وهذا الوصف — في جملة وفي كثير جداً من تفاصيله — كان مبعث حيرة الباحثين عن مصادره من بين المتخصصين في أدب « دانتة » ؛ ولكنه مطابق كل المطابقة لما في قصة المعراج على حسب المخطوطة السابقة الذكر : (فصول : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٩ ، ٥٠)^(٣).

وفي ملحمة « الكوميديا الإلهية » قد يمثل طابع الملاحم الدينية ، وهي النوع الثاني من الملاحم ؛ إلى جانب الملاحم الشعبية الوطنية كما هي في ملاحم « هوميروس » و « فرجيل » السابقة الذكر . وهذان النوعان من الملاحم :

(١) انظر : Asin Palacios: *La Escatologia Musulmana*, pp. 50, 51, 115. — Cf. J. M. Sendino, *op. cit.*, pp. 235-236.

(٢) انظر « الكوميديا الإلهية » ، الجنة ، النشيد الثالث والثلاثين ، أبيات ٥٧ — ٦٣ ، ٩٣ — ٩٤ ، ٩٧ — ٩٩ .

(٣) انظر : A. Palacios, *op. cit.*, pp. 55-57. — Cf. J. M. Sendino, *op. cit.*, pp. 236-237.

الشعبي والديني ، تندرج تحتها أشهر الملاحم^(١) العالمية . على أن من الملاحم الدينية ما انحرف عن روح الدين ، كما في ملحمة الفردوس المفقود the Paradise lost للشاعر الإنجليزي « ميلتون » Milton (١٦٠٨ — ١٦٧٤) ، وقد نشرت عام ١٦٦٧ ، في اثني عشر نشيداً . وهي تحكي خروج آدم من الجنة على أثر الإغواء ، ولكن الشخصية الأولى فيها هي شخصية الشيطان في تمرد ، ويحكي المؤلف كثيراً من آرائه على لسان الشيطان . ويشعر القارئ أن تمرد الشيطان كانت فيه كبرياء غير ممقوتة في كل جوانبها ، وكان هذا الاتجاه في وصف الشيطان جديداً زاد فيه الرومانتيكيون — فيما بعد — في تمردهم الميتافيزيقي^(٢) .

وإلى جانب العجائب الطبيعية أو الغيبية في الملاحم السابقة ونظائرها ، ظهرت عناصر واقعية أو رمزية على نحو ما أشرنا إليه . فأخذت الملاحم تفقد كثيراً من عناصرها الأصيلة . ثم وجدت — بعد ذلك — بعض الملاحم النثرية ، كما في « مغامرات تليماك » Les Aventures de Télémaque للكاتب الفرنسي « فينلون » Fénelon (١٦٥١ — ١٧١٥) ، وقد ظهرت لأول مرة في باريس عام ١٦٩٩ ، وهي محاكاة للأجزاء الأربعة الأولى من ملحمة « أوديسيا » هوميروس ؛ ولكنها ذات طابع تعليمي في معانيها ورموزها ، ثم هي نثرية .

(١) هناك ملاحم هزلية ، من شأنها أن تثير الضحك لأن موضوعها ضئيل القيمة على حين لهجتها ملحمة الطابع . وأقدم ما عرف من هذا النوع ملحمة « حرب الفئران والضفادع » أو : Batrachomyomachia — وهي حكاية غرق الفأر بسبب الضفدعة ، وحرب الفئران مع الضفادع على الأثر ، ثم تدخل الآلهة في الحرب على نحو تدخلهم في ملحمة « الإلياذة » ، وهي محاكاة هزلية للملاحم ، ولكن موضوعها أقرب إلى القصة على لسان الحيوان ، وليس لها من الملاحم إلا لهجتها التي تثير الضحك لتضادها مع الموضوع . وهذه الملحمة تنسب إلى « هوميروس » ، ولكنها في الحقيقة ألفت في تاريخ لاحق ، ويختلف المؤرخون في اسم مؤلفها .

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية صفحات ١٢٤ — ١٢٨ .

وكانت نزعة الملحمة نحو الرمز أو الواقع إيذاناً بنهايتها . ولم يعد من الممكن بعث الملاحم الآن ، لأن عهود الفطرة الإنسانية للشعوب — وهى التى مهدت لوجود هذا الجنس الأدبى — لم يعد لها وجود . فالمدينة الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح بقيام الملاحم فى عصرنا ، حتى إن محاولة خلقها يعد بمثابة محاولة بعث الموتى ، ووجود خصائص الملاحم فى عمل أدبى معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استئصاله^(١) .

على أن تأثير الملاحم ما زال فى العصر الحديث . فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير ملاحم « هوميروس » وغيره من الأقدمين ، ولكن مؤلفيها يصوغون هذه الموضوعات فى قصة أو مسرحية ، وكلاهما جنس أدبى حى ، ثم يتصرفون فى الأسطورة حتى تصير رمزية ، وبحيث لا يكون للرمز من معنى سوى أنه قالب إيحائى عام .

هذا ؛ ولم يعرف العرب هذه الملاحم فى لغتهم الأدبية . ولكن وجدت فى لغة العامة ملاحم شعبية أخذت موضوعاتها عن العرب القدامى وسير أبطالهم ، وصيغت مع ذلك باللغة العامية فى العصور الوسطى ، كملحمة « الزير سالم » ؛ وهى مأخوذة عن قصة « مهلهل بن ربيعة » فى حرب البسوس ، وملحمة « أبى زيد الهلالي » و « الظاهر بيبرس » . وهذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الأدبية ، ولذا لا ندرسه هنا ، على الرغم مما لدراسته من قيمة اجتماعية ودلالة شعبية .

ويتبين مما قلنا فى الملحمة وتطورها كيف نشأ هذا الجنس ، وكيف تعاونت الآداب المختلفة فى نشأته ونموه ، بحيث كمل بعضها بعضاً فى قواعده الفنية العامة ، وفى موضوعاته ، وفى نوع الخيال فيه . ومن هذه النواحي العالمية سننظر فى بقية الأجناس الأدبية التى سبق أن ذكرناها .

٢ — المسرحية :

المسرحية بأنواعها المختلفة — التي سنتعرض لشيء من التفصيل فيها فيما بعد — تفرق عن الملحمة والقصة معاً في أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف ، بل على الحوار ، وهذا هو ما قصده « أرسطو » ، من قبل ، حين نص على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق « أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية »^(١) . وجوهرها الحدث أو الفعل ، فأصل معنى كلمة « دراما » باليونانية (وهى اللفظة المرادفة للمسرحية) هو « الحدث » أو « الفعل » . ولذلك تنبنى المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً حيوياً أو عضوياً بحيث تسير فى حلقات متتابعة ، حتى تؤدى إلى نتيجة يتطلب السكالم الفنى أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة . وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية . فالأولى هى التى تؤثر فى الشخصيات ، والثانية هى ما يأتية الأشخاص فى المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها ؛ وبعبارة أخرى : الأحداث الداخلية هى الصراع النفسى والمسلك الخلقى . فالمسرحية فى جوهرها أحداث متتابعة منظمة خارجية ، مترابطة ترابطاً وثيقاً مع مسلك الشخصيات ؛ بحيث تبرر هذا المسلك تبريراً مقنعاً . وأما الوصف فيستعان فيه بمناظر المسرح أو يستنتج من خلال الحوار .

ومن ناحية التطور ، نشأت المسرحية عن الشعر الغنائى . فالهجاء أو التراشق بالشتائم كان فردياً ، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعينه . ثم ارتقى فأصبح جمعياً ، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك فى النقائص العامة ، وحينذاك نشأت الملهاة^(٢) . فكانت الملهاة أعلى مقاماً من الهجاء ،

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ، س ٢٤ — ٢٥ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب ٢٤ — ٣٧ — ٣١ ١٤٤٦ — ٦ .

لأنها ذات طابع اجتماعي عام . ثم كان لها — إلى ذلك — طابع ديني . لأن أصلها يرجع في بدئه إلى أناشيد المرح والسرور التي كان يتغنى بها اليونانيون في أعياد آلهتهم ، وبخاصة أعياد « ديونيسوس » إله الخصب والتماء وإله المسرح ، وفي هذا الغناء كانوا يمرحون مع النظارة ويستخرون منهم^(١) ، وكان هؤلاء من الرجال ، وهم الذين يسمون الجوقة (الكورس) .

وكذلك المأساة ، كانت تطوراً عن أشعار المديح ، كما كان لها طابع ديني . فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية ، كانت تنشدتها جوقة في أعياد « ديونيسوس » ، لتشييد بصفات ذلك الإله ، ثم بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين^(٢) . ثم اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدريج . فقد كانت تعتمد ، أصلاً ، على الطابع الغنائي للجوقة ؛ كما كانت تقتصر ، في بادئ أمرها على ممثل واحد ، مع أفراد الجوقة . وكان « أرسطو » أول من نبه إلى أن الجوقة ليس لها طابع مسرحي إلا بمقدار ارتباطها بالحدث . ولذلك مدح الشاعر « أسخيلوس » (٥٢٦ — ٤٥٦ ق . م) بأنه كان أول من قلل من أهميتها ؛ ومدحه كذلك لأنه بدأ في مسرحياته بزيادة عدد الممثلين ، فكان حقاً أب المأساة اليونانية . يقول « أرسطو » : (وكان « أسخيلوس » أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الجوقة ، وجعل المسكينة الأولى للحوار ؛ ثم جاء « سوفوكليس » [٤٩٥ — ٤٠٥ ق . م] ، فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين ، وأمر برسم المناظر ؛ ثم عظم شأن المأساة واتسع مجالها ، فعدلت

(١) المرجع السابق ١٤٤٩ س ٩ — ١٥ — على أن يلاحظ أن بعض هذه الأغاني كان يتوجه به إلى غير الإله « ديونيسوس » في بعض أقاليم اليونان ، ولكنه توحد فيما بعد مع الإله « ديونيسوس » في العبادة ، فليس هناك خطأ في كلام أرسطو كما زعم بعض الباحثين .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، الموضع السابق ، وكذا : Harvey: *The Oxford Companion to Classical Literature*, Words Dithyramb, tragedy.

عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن أصلها الساطوري^(١) ،
واتسمت في النهاية بالجلال^(٢) . وكانت مسرحيات « أسخيلوس » يسودها
سلطان القدر ، ويظل الإنسان فيها ضحية القدر دائماً ، ثم تقدم « سوفوكليس »
بالمأساة من الجانب الإنساني . فإلى جانب القدر ، ظهرت حرية الإنسان جلية ،
في صراع نفسى قاس ، فيه يتجلى انتصار الإنسان ، أو تبين عظمتة الخلقية في صراعه
إذا لم ينتصر .

ثم خطا الشاعر يوريبديدس (Euripides) (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م)

(١) كانت الجوقة « الكورس » في الملهة وفي المأساة تمثل خدم « ديونيسوس » ،
وهم الساطور (satyrs (saturoi) أرواح الغابات والتلال ، بوصفها رموز الحصب والنباء .
وهم رجال يظهرون ولهم يد نساء ، مع عضو من أعضاء الحيوان يظهرون به على المسرح ،
مثل ذيل الفرس أو أرجل الماعز . ثم هم هازلون معربدون . ومن شكل أرجل الماعز هذه
أتت كلمة tragedy (تراجيديا = مأساة) من tragos (تراجوس) بمعنى معزة ؛ أو لأنهم
في الأصل كانوا يرقصون حول معزة تقدم قرباناً للاله « ديونيسوس » .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ ا س ١٦ — ٢١ — وكانت المأساة اليونانية يتوافر
فيها — إلى جانب الإيقاع rythme الشعري في الوزن — اللحن mélodie ، والنشيد
chant . وكانت الجوقة مؤلفة من اثني عشر شخصاً فأكثر ، يقفون في شكل مثلث ،
ويغنون ويرقصون . وفي أقدم عهود المأساة اليونانية ، كانت الجوقة هي التي تدخل فتعلن
موضوع المأساة ، ثم تطورت . ففي عهد « أرسطو » ، كانت أجزاء المأساة هي : (١) المدخل
Prologos ، وهو ما يسبق دخول الجوقة . ويقوم به فرد ، أو يكون على شكل حوار .
وفيه يبين موضوع المأساة ، والموقف الذي منه تبدأ . (٢) الدخيلة Episode (Epeisodion)
وهي المناظر أو الفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة ، ويمكن أن تتضمن الدخيلة
أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج Exodos ، وهو النظر الأخير الذي لا تعقبه أناشيد
الجوقة .

هذا ؛ وأناشيد الجوقة قسمان : المجاز Parodos ، وهو الأغنية التي تصاحب دخولها في
المسرح — ثم المقام Stasimon ، وهو الأغنية التي تنشدتها الجوقة في مكانها (في الأوركسترا) —
انظر : أرسطو ، فن الشعر ، فصل ١٢ ، وكذا ١٤٥٣ ب ، س ١٠ وما يليه ، ثم
١٤٥٦ ا س ٢٦ وما يليه . وكذا : P. Harvey: The Oxford Companion to
Classical Literature, word tragedy.

خطوات أخرى في إضفاء الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة .
فبرع أكثر من سابقه في تصوير العواطف الإنسانية ، وجعلها محورا لأهمية
المسرحية بدلا من القدر . ثم لحظ شئون الحياة اليومية في مسرحياته . وهاجم
الآلهة الوثنيين ، كما هاجم النساء .

وأعظم مؤلفي الملاحى من اليونانيين هو «أرستوفانس»^(١) (٤٥٠—٣٨٧ ق.م)
في أسلوبه وحواره وروحه المسرحية كلها .

وكانت دراسة «أرسطو» للمسرحية اليونانية وبخاصة للمأساة — وهى التى
وصلت دراسته فيها كاملة إلينا — ذات أثر كبير فى سمو النظرة إلى المسرحية ،
وفى النهضة بها ، لا فى الأدب اليونانى فحسب ، بل وفى تأثير المسرحية اليونانية
كذلك — بما لها من مميزات فنية — فى الآداب العالمية بعده^(٢) .

ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليونانى . وقد ظل
المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليونانى فى النواحي الفنية جميعها . وسبب هذا
التخلف الكبير أن الرومان كانوا ولوعين فى حفلاتهم برواية مصارعة المسايقين
gladiators التى اشتهروا بها . والأحاسيس الغليظة التى كانت تغذيها تلك
المناظر لا تتفق والمسرحيات التى لا تثير سوى المشاعر الرقيقة ، والتى تعتمد فنياً على
عاطفتى الخوف والرحمة وما يتصل بهما من صفات . وحين نشأ المسرح الرومانى
فى معناه الفنى — حوالى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد — كانت موضوعاته

(١) Aristophanes ، ومن أشهر ملاحيه : « الضفادع » ، وموضوعها السخرية من
« يوريبديدس » ؛ وملهاة « تيسموفوريا » Thesmophoria ، وهى سخرية من النساء ثم
من « يوريبديدس » ؛ وملهاة : « الزناير » وقد حاكها « راسين » فى مهزله Farce
التي عنوانها : « المترافعون » Les Plaideurs .

(٢) للدواحي الفنية المختلفة التى ذكرها أرسطو وكان لها تأثير أى تأثير فى النقد العالمى
وفى عالمية المسرحية اليونانية ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية
الفصل الثانى من الباب الأول .

ومناظره وملابسه كلها إغريقية . « فكان اليونانيون هم الخالقين ؛ وكان مبلغ جهد الرومانيين أن يقلدوا »^(١) .

ومن بين من برعوا في الملهاة من الرومانيين نخص بالذكر « پلوتوس » Plotus (٢٥٤ — ١٨٤ ق . م) ، وكان ذا أصالة في تصوير شخصيات ملاهيه ، وعواطفهم ، في حوار حي ، وطرائف لاذعة عميقة . وكان يحاكي شعراء الملاحى من الإغريق ، وبخاصة « ميناندر » (٣٤٢ — ٢٩٢ ق . م) . ومن أشهر ملاهى « پلوتوس » — التى كان لها تأثير فى الآداب الأوربية بعده — ملهاة « أولولاريا »^(٢) ،

(١) انظر : Allardyce Nicoll: *World Drama*, London, 1954, Part I, Chap. V.

(٢) Aulularia ، والمحمّل أنها كانت محاكاة للشاعر اليونانى : « ميناندر » [انظر P. Harvey, op. cit., p. 67] . وموضوعها أن الشيخ البخيل « أوكلون » Eucleon كان يخبىء ثروته الذهبية فى وعاء فى منزله ، ويعيش فى فقر مدقع خوفاً أن يظن أحد به الثراء . ويحدث أن يخطب جاره : « ميجادورس » Megadorus ابنته « فايدريا » Phaedria . وكان ذلك الجار يرغب فى الزواج من ابنة فقيرة مستقيمة نظراً لتقدمه فى السن ؛ ولكن الأب يتردد لأنه يظن أن اكتشاف كنزه ، ثم يقبل بعد هذا التردد . وفى حفل العرس يحضر المدعوون والظاهون من جانب « ميجادورس » ، فيطردهم الأب شر طردة ، لأنه يرى فى كل منهم سارقاً لكنزه فى المستقبل ، ثم يرى ديكاً من الديكة يحوم حول موضع الذهب فى البيت ، فيظن أنه اهتدى لموضعه ، فيذبجه . ثم يحمل كنزه من مكان لآخر فى خارج المنزل حتى لا يعرفه أحد . ويصلى للآلهة كي تحمى كنزه من الضياع . ويلحظه ذات مرة خادم من خدم « ليسكونيدس » Lyconides الذى كانت له علاقة مريبة من قبل مع ابنته ، ويفهم من الصلاة موضوع الكنز . ولكن العجوز يشعر فيطرد الخادم ، ويحمل الكنز إلى غابة بعيداً عن الناس ، ويتابعه فى حذر ذلك الخادم ، ويسرق الذهب بعد أن ينصرف الشيخ . ويعود فلا يجد كنزه ، فيجن جنونه . ويرجم إلى المنزل ليعلم أن ابنته قد علقت من « ليسكونيدس » ، والحب متبادل بينهما من قبل ، على الرغم من فقر الفتاة وغنى حبيبها . وتزول عقبة الفقر حين يحمل الخادم الكنز الذى سرقة مهراً للفتاة كي تزوج من سيده ، فيعتقه سيده ؛ ويتم الزواج . وشخصية « أوكلون » ومواقفه فى كثير منها ، قد أثرت فى شخصية « أرياجون » فى ملهاة « مواير » ، كما أثرت فى كثير من مواقف هذه الملهاة . والمسرحى الإنجليزى « جون ولسن » John Wilson (١٧٨٥ — ١٨٥٤) ملهاة متأثرة بكلا الملهاتين السابقتين ، وعنوانها : the Projectors .

أو « وعاء الذهب ». وقد حاكها « مولير » في ملهاته الشهيرة : « البخيل » ؛ وكذا ملهاته « أمفيثريون »^(١) ، وقد أثرت في الملامى الأخرى التى تحمل نفس الاسم ، والى قد ألفها « مولير » (١٦٢٢ — ١٦٧٣) و « دريدن » Dryden (١٦٣١ — ١٧٠٠) ؛ ثم « جيرودو » (١٨٨٢ — ١٩٤٤) .

وفى العصور الوسطى نشأت المسرحيات كذلك نشأة دينية ، كما نشأت عند الإغريق على نحو ما قلنا فيما سبق . فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل ، تحكى ميلاد عيسى ، أو صلبه ، أو حكايات القديسين ، أو خروج آدم من الجنة ، أو قتل قابيل هابيل . . . وعلى الرغم من ذلك تأثرت ، فى كثير من نواحيها الفنية وفى صياغتها ، بالمسرحيات اللاتينية ، لأن اللغة اللاتينية كانت هى لغة الكنيسة ، كما تأثرت بعض التأثير بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات

(١) Amphitryon ، وموضوعها أن « جوبيتر » Jupiter كبير الآلهة عند الرومان قد هام بالسيدة : « ألكمين » Alcmene امرأة « أمفيثريون » ، فهبط إلى قصر « طيبة » Thebes حيث تقيم هذه المرأة ، متكرراً فى شخصية زوجها الذى كان فى الحرب . وكان مع ذلك الإله رسوله : « ميركيوريوس » Mercury (Mercurius) الذى تنكر بدوره متقمصاً شخصية « سوزى » . وتستقبل المرأة « جوبيتر » فى شكل زوجها ، وتستمع لآيات بطولته ويعود زوجها الحقيقى ، ويلتقى تابعه « سوزى » مع « ميركيوريوس » . وتدور مناقشة حول شخصية كل منهما ، حتى يتشكك « سوزى » الحقيقى فى نفسه وفى قواه الفكرية . ويسمع الزوج أنه أمضى ليلة أمس مع زوجته ، فتعذره الشكوك . ويتعد عن المنزل ، فيعود إلى الزوجة ذلك الإله مرة ثانية ، ويفجؤهما « أمفيثريون » ، فتدور مناقشة بين الشخصيتين ، وأهمية الملهاة - إلى جانب حوارها الحى ومواقفها المسرحية القوية - أنها تبين مسألة ازدواج الشخصية فى الأدب . وقد برع فى تصوير هذه الناحية « مولير » . ثم إن هذه الملهاة الرومانية مطابقة للأساطير اليونانية . وملهاة « مولير » التى تحمل نفس الاسم ترجع إلى عام ١٦٦٨ . وفيها يجعل « ميركور » أيضاً يحظى بامرأة « سوزى » الحقيقى ، فى شكل « سوزى » . وفى هذه الملهاة تظهر أصالة « مولير » كذلك فى إشارات الرقيقة الدقيقة إلى صنوف حب « لويس الرابع عشر » . وقد تأثر بالملهاتين السابقتين « دريدن » فى ملهاته التى عنوانها : Arphitryon or the two Sosias . وفى ملهاة « جيرودو » تنصرف « ألكمين » فى طهرها وعفتها على الإله الوثنى .

اللاتينيين^(١).

وفي عصر النهضة رجع الأوروبيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين ، في الموضوعات والأفكار والنواحي الفنية جميعاً ، على نحو ما شرحنا في نظرية المحاكاة في عصر النهضة . وعن حركة النقد العامة في عصر النهضة نشأت القواعد الكلاسيكية مجملة في مؤلفات الإيطاليين الذين شرحوا كتاب : « فن الشعر » لأرسطو أولاً ، وقد أفاد منها الفرنسيون وبنوا عليها قواعد المذهب الكلاسيكي ، وأخرجوا إنتاجهم الأدبي الكلاسيكي مبنياً على هذه القواعد . فكانوا أسبق من الأوروبيين جميعاً في خالق المذهب الكلاسيكي والمسرحيات الكلاسيكية الخاضعة لقواعد ذلك المذهب . وقد حاكي الكلاسيكيون الأوروبيون جميعاً مسرحيات الأدب اليوناني والروماني ، ولكن من خلال نقد أرسطو ، مع تأويله بما يتفق وقواعد « العقلية » الكلاسيكية ، ومع إضفاء الطابع الأرستقراطي المحافظ على المسرحيات بما يتفق وروح عصرهم . وقد أثرت الكلاسيكية الفرنسية بأدبها وقواعدها في آداب أوروبا فترة طويلة من الزمن^(٢) . وفي الكلاسيكية قضى على الجوقة نهائياً كما كانت معروفة في الأدب اليوناني والروماني وعصر النهضة ، وذلك بفضل نقد « أرسطو »^(٣) وتعليق شراحه من الإيطاليين أولاً ، ثم من الفرنسيين .

وقامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، في أواخر القرن الثامن

(١) لا يهمنا هنا الإطالة في التفاصيل الخاصة بمسرحيات العصور الوسطى ، لأننا نقيم على الأخص مواطن تلاق الآداب المختلفة تاريخياً في هذا الجنس الأدبي ، وكيف ساعد هذا التلاق على تطور ذلك الجنس . انظر : Allardys Nicoll: *op. cit.*, pp. 141-173.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٦ — ٣٠ ، ٣٥ — ٤٤ وانظر كذلك كتابي : الرومانتيكية ص ١ — ٣ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٣٤ والمراجع المبينة به .

عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، وقد خالفت الكلاسيكية في كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمرحلية ، فلم تتقيد بضرورة توافر خمسة فصول لكل مسرحية ، وقضت على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التي راعاها الكلاسيكيون متأثرين بأرسطو عن طريق التأويل^(١) . وحرص الرومانتيكيون كذلك على عرض الأحداث على المسرح بدلاً من حكاية كثير منها كما كان عند الكلاسيكيين ، ولم يراعوا الفصل بين الأجناس المسرحية كما كان يفعل الكلاسيكيون . بل خاطوا المأساة بالمهابة ليؤلفوا « الدراما » الرومانتيكية . وإلى جانب هذه النواحي الفنية العامة ، تغير موضوع المسرحيات ومضمونها ، فصارت شخصياتها شعبية ، وقضاياها اجتماعية أو نفسية إنسانية عامة ، بعد أن كانت المأساة مقصورة على الأبطال الإلهيين في المسرح اليوناني ، وعلى النبلاء والأرستقراطيين في الكلاسيكية^(٢) . وصارت هذه الاعتبارات الفنية والاجتماعية عامة في الآداب الأوربية منذ الرومانتيكيين .

وبعد الرومانتيكية تغير طابع المسرحيات الفني والاجتماعي تبعاً للمذاهب التي تلت الرومانتيكية ، من واقعية ورمزية ووجودية وواقعية اشتراكية ؛ وسنذكر شيئاً عن هذه المذاهب في الفصل السادس من هذا الكتاب .

وقد رأينا—فما سقنا من إجمال—كيف بدأت المسرحية غيبية في طابعها ، عجائبها دينية ، وبطولتها إلهية ، على نحو قريب من الملحمة في موضوعاتها الأسطورية وفي عجائب البطولة فيها . ثم خلصت قليلاً قليلاً من هذا الطابع ، ولكنها ظلت أرستقراطية النزعة في المأساة حتى أواخر العهد الكلاسيكي . ثم صارت موضوعاتها

(١) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٧٥ — ٧٩ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الثالث من الباب الرابع .

وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين ، ثم نزلت إلى أدنى طبقات الشعب ، وصورت الشر للتنفير منه على يد الواقعيين .

ويأتحق بالمسرحيات ، في أجناسها المشار إليها سابقاً ، جنس ثانوى آخر ، هو المسرح الغنائى Le théâtre lyrique (opéra) وهو مسرحية (ماهرة أو مأساة) تؤلف للغناء ، وتمتاز بأنها لا تزال ذات طابع ميتافيزيقى أو ملحمة ، فقد تظهر فيها عجائب تفوق العقول ، أو أشباح وأرواح . . . بقصد الإيحاء الفنى ، لا نزولاً على الاعتقاد بالأساطير . والحوار فيها قليل ، إذ هى تعتمد أولاً على الحديث الفردى (مونولوج) ، ثم على الغناء والمناظر . وقد نشأت هذه المسرحيات الغنائية فى إيطاليا فى أواخر القرن السادس عشر . ثم انتقلت إلى الآداب العالمية جميعاً^(١) .

وأهمية الدراسات المقارنة فى هذا الجنس الغنائى أن الأدب العربى والآداب الشرقية قد غذته بموضوعات مختلفة . نضرب مثلاً لها هنا بالموضوعات المأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، كالمسرحيات الغنائية الأوربية الكثيرة التى عنوانها : « علاء الدين والمصباح السحرى »^(٢) ، وكالمسرحية التى عنوانها : « معروف إسكافى القاهرة » وهى غنائية لاهية ، ألفها « هنرى رابو » H. Rabaud ، ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٩١٤ ، وكالمسرحيات الغنائية التى موضوعها شخصية : شهر زاد ، مثل ماهرة « شهر زاد » Shéhérazade التى ألفها « موريس رافيل » عام ١٩٠٣ م .

وقد وضح مما سبقنا إجمالاً فى المسرحية كيف تعاونت الآداب الأوربية على خلق هذا الجنس الأدبى وتطوره ، وكيف تضافرت جهودها معاً للنهضة به حتى

(١) انظر : J. Suberville: *Théorie de l'Art...*, pp. 303-304.

(٢) انظر : Laffont-Bonpland: *Dictionnaire des Oeuvres*, 1, p. 44.

يستجيب للحاجات الفكرية والفنية لكل عصر . ومواطن تلاقي تلك الآداب — على هذا النحو — موضوعات خصبة للدراسات المقارنة .

أما المسرحيات في أدبنا العربي فالحق أنها لم تتأثر ، لافى نشأتها ولا فى نموها ،
بشيء من المسرحيات الفرعونية ، على فرض وجود تلك المسرحيات تاريخياً فيما يدعيه بعض الباحثين ، استنتاجاً من نصوص أساطير دينية متفرقة فى صورة حوار . فعلى فرض تمثيل الأساطير الدينية الفرعونية فى القديم ، ليس لدينا دليل على أن المسرح عند قدماء المصريين قد تجاوز النطاق الدينى المحض إلى مسائل الإنسان ومشاكله ، على نحو ما كان عند اليونانيين منذ نشأة مسرحياتهم بعد انفصالها عن الشعر الغنائى الدينى . وإذن لم يتوافر للتمثيل الفرعونى الطابع الإنسانى الذى به يصير به جنساً أدبياً يمكن أن يؤثر فيما سواه . على أن من الثابت بعد ذلك أننا لم نرث شيئاً من ذلك التمثيل لتتأثر به فى مسرحياتنا العربية ؛ إذ كانت قد انقطعت صلاتنا الدينية بمصر القديمة بانتشار المسيحية أولاً ، ثم بالفتح العربى وانتشار الإسلام الذى به أصبحت مصر عربية فى ثقافتها وحضارتها^(١) .

ولم يعرف الأدب العربى القديم المسرحيات ، ولا فن التمثيل كما هو فى العصر الحديث أو قريب منه ، إذ ظل محصوراً فى نطاق الشعر الغنائى وأدب الرسائل والخطب . وعلى الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية ، وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو ؛ فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين فى التمثيل ، ولا ترجمة شيء من مسرحياتهم .

ولعل هذا هو أهم سبب من أسباب أخطاء العرب الكثيرة فى ترجمتهم

(١) انظر : الدكتور محمد مندور : المسرح . القاهرة ١٩٥٩ ص ٩ — ١٣ والمراجع المبينة به .

كتاب « أرسطو » : « فن الشعر » ؛ ولذا لم يتأثر به النقد العربي تأثراً كبيراً ، ولم ينصرف به عن العناية بالشعر الغنائى إلى غيره من أجناس الأدب الموضوعية .
حقاً وجد في الأدب العربي عنصر حوار اتخذ عماداً لحكايات قصصية .
وأظهر ما يكون ذلك في فن « المقامة » ؛ ولكنه لم يقيم أساساً لفن تمثيلي ، بل إن النقد العربي القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبي ، لانصرافه إلى الاهتمام بالشعر الغنائى وما يتصل به .

وقد وجدت في الأدب الشعبي العربي عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى « خيال الظل »^(١) . وتمثيلات خيال الظل تعرف باسم « البابات » ، مفردتها « بابة » ؛ يقدمها صاحبها بوساطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات ثقب ومفصلات ليسهل تحريكها ، وعند اللعب بها ليلاً توضع خلف ستارة بيضاء ، ومن ورائها مصباح ، بحيث تنعكس ظلالها من الخلف على الستارة ، ليراها النظارة من الوجهة الأخرى . وتحرك العرائس بعصا في يد الذى يقدم « البابة » ، لتحركها على حسب الحوار الذى ينطق به صاحب البابة مع مساعدة آخر له ، بحيث يتغير الصوت بتغير الشخصيات وتنوع مواقفها . وقريب من « خيال الظل » السابق ما كان معروفاً لدى الترك ، مما كان يطلق عليه « القره گوز »^(٢) ،

(١) يسمى بالإنجليزية : shadow play والفرنسية : l'ombre chinoise أى الخيال الصينى ، وفي الحق له نظائر قديمة في الصين والهند ، كما كانت له نظائر في اليونان القديمة . والاحتمال الأقرب أن يكون مقتبساً من الصين بواسطة المغوليين المجاورين للقبائل التركية . ومن القبائل التركية تسرب إلى العرب ، وبخاصة مصر ، حوالى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى .

انظر : Jacob M. Landau: *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, 1958, p. 12.

(٢) « القره گوز » اسم لمن يقدم هذه المناظر في التركية ، مصحوباً غالباً برفيقه « هاجى واد » Hagivad ، ويحتمل أن يكون اسماً تركياً مركباً في الأصل من « قره » بمعنى أسود ، و « گوز » بمعنى عين ، وسواد العيون صفة غالبية على عيون العجم من الأتراك =

وهو يختلف في طريقة التقديم عن سابقه ، لأن العرائس فيه لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر ، بل تظهر من فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذي ينطق به صاحبها خلف تلك الستارة . وقد راج هذا النوع في مصر وفي البلاد العربية ، بتأثير القبائل التركية .

وأقدم ما وصل إلينا من « البابات » المصرية منسوب إلى « ابن دانيال » (١٢٤٨ — ١٣١٠) العراقي الأصل ، والذي رحل إلى مصر وعاش بها في القرن الثالث عشر الميلادي وأوائل الرابع عشر . وقد بقي لنا منه ^(١) بابة : « الأمير وصال » ، وبابة « عجيب وغريب » ، ثم بابة « المتيم والضائع الغريب » ^(٢) .

وقد يكون لمثل تلك المناظر الشعبية أثر في تهيئة الأذهان للأقبال على

= الذين اشتهروا باللعب بخيال الطل . أو هو تحريف عن « قرقوش » الذي كان وزيراً في العصر الأيوبي ، وبه يضرب المثل في ارتكاب المظالم — انظر المرجع السابق ص ١٥ — ١٧ — وكذا : الدكتور محمد مندور ، المسرح ص ٢٣ — ٢٤ .

(١) باباته محفوظة في مخطوطة بدار الكتب المصرية عنوانها : « كتاب طيف الخيال » . وبابة « الأمير وصال » تبدأ بأغان تحتوي على إطراء الجمهور وحمد الله ، والصلوات على الرسول ، والدعاء للحاكم . ثم يأخذ في عرض الموضوع ، وموجزه أن الأمير « وصال » صار فقيراً نتيجة الفسق ، ويعتزم على الزواج ليستقيم ، ولكن تغشه الحاطبة في فتاة تصفها له بالسحر والجمال ، وحين يبني بها مجدها في غاية القبح ، فيتوعد الحاطبة وزوجها ، ويعتزم على الحج تكفيراً عن سيئاته . وفي بابة « عجيب وغريب » نرى شخصين متسولين يذكراننا بشخصيات المقامات في فسقهما وجراأتهم على الخلق . فعجيب ، مثلاً ، يحمده الله على أنه خلق الحر ، ويحث إخوانه الشحاذين أن يجتهدوا في حيلهم ليحصلوا فوراً على المال . ووجه الشبه بينها وبين المقامات واضح قوى . ثم تخرج شخصيات أخرى يبلغ عددها سبعة وعشرين تقريباً . ولكل منها مهنة معينة كانت شائعة وقتذاك ، كانت تجوب لأجلها الأسواق ، والمجتمعات الشعبية ، لتمرض بضاعتها أو ألعابها ، من ذلك مثلاً : عسيلة العجان ، ونبانة العشاب ، ومقدام الآسي صاحب المياضم والمواسي ، وشمعون المشعوز ، وهلال المنجم ، وشبلى السباع مروض الأسود ومبارك الفيال ، وميمون القراد ... أما البابة الثالثة بابة : « المتيم والضائع الغريب » فهي تعرض لغرام العشاق وأنواع المحبين ، وألعاباً كانت شائعة ، كمناطحة الديوك والثيران والكباش .

(٢) انظر كذلك المرجع السابق للدكتور مندور ص ٢٢ — ٢٦ ؛ وكذا :

المسرحيات أو على دور الخيالة . وحقاً كان لموضوعاتها طابع اجتماعي في نقد العادات والتقاليد ، وفي روح السخرية الفكاهية ؛ على ما سادها مع ذلك من استهتار خلقي . ولكنها كانت بدائية لا يتوافر لها طابع الأدب المسرحي ، لا في تبرير أحداثها المتوالية بدون ربط فني ، ولا في تنوع الأحداث التي تعرض . فمن المقطوع به أنها لم ترق بالذوق الفني للشعب ، ولم تحمله على أن ينظر لهذا الضرب من الملهاء نظرة جد .

ومهما يكن من صلة بين هذه « البابات » وما يتصل بها من مناظر « القره گوز » من جهة ، وبين المسرحيات من جهة أخرى ، في الموضوع وطريقة التقديم العامة وفي شيء من الحوار ، فإن الصلة الفنية والأدبية بينهما مقطوعة ؛ وكذلك الصلة التاريخية . فمن التعسف أن يقال إن تلك المناظر الشعبية قد تطورت نخلت المسرح عندنا . فهي قديمة نسبياً في نشأتها وموضوعاتها ، ولم تتقدم — على قدمها — خطوة واحدة حتى تكون فنية أو أدبية ؛ بل إننا لمع المعتقدين بأن مثل تلك المناظر هونت في نظر الجمهور من قيمة المسرحيات ، وصرفت الناس عنها . فقد كانت تلك البابات الشعبية أبعد ما تكون عن الجد وعن الدين وعن الخلق ؛ على عكس ما نعرف من نشأة المسرح الدينية لدى الإغريق مثلاً ، ثم لدى الأوربيين في عصر النهضة . لذلك كان المسرح ذا أثر عظيم وموضع تقدير من أولئك ، على حين شق طريقه في عسر إلى حياتنا الأدبية والفنية .

وقد وجدت المسرحيات العربية في الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها . ومن المقطوع به أن الإيطاليين قد أسسوا ، في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مسرحاً كان ذا أثر في تهيئة أذهان المواطنين لفهم المسرحيات الحديثة والإقبال على مشاهدتها ، ولكن لا نعرف شيئاً عن موضوعات المسرحيات

في ذلك المسرح^(١).

وكان السبق الأول في ميدان المسرح العربي لسوريا ، في حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت سوريا في ذلك الوقت تشمل سوريا ولبنان وفلسطين كلها مجتمعة . وكان أول من بدأ المسرحيات العربية فيها هو « مارون النقاش » (١٨١٧ — ١٨٥٥) . وقد كانت ثقافته إيطالية فرنسية تركية ، إلى جانب ثقافته العربية . وقد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج .

وقد رأى أن ينقل إلى العربية هذا الجنس الأدبي المسرحي . وقد قال في الخطبة التي تلاها عندما قدم أول مسرحياته : « البخيل » عام ١٨٤٨ : « .. عند مرورى بالأقطار الأوروبية ، وسلوكى بالأمصار الأفريقية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطباع ، مراسح يلعبون بها ألعاباً غريبة ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح » ؛ ثم يقول في نفس الخطبة : « .. لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر ... » . وإلى هدفه الاجتماعي والفني في مسرحياته ، فضل « تقديم المراسح الموسيقي المجدى » ، لأنه أحب إلى أهل عصره من المراسح غير الموسيقي الذي يسميه « پروزه »^(٢) . وملهاته السابقة الذكر : « البخيل » ذات حدث أبسط من مسرحية موابير التي تحمل نفس العنوان . والمسرحيات الإيطالية بنفس الاسم كثيرة ، منها مسرحيتان لشاعر الملاحى الإيطالى « كارلو جولدونى »

(١) انظر J.M. Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema*, pp. 52-55.

(٢) مارون النقاش : أرزة لبنان ، بيروت ١٨٦٩ ص ١٦ ، ١٨ .

(١٧٠٧—١٧٩٣) ، أولاً باسم «البخيل» ، والثانية باسم «البخيل الحسود» . ولا بد أن مارون النقاش اطاع على شيء من هذه المسرحيات ، ولكن أصالته ظاهرة ، لأنه قصد إلى خلق مسرحيات غنائية ، يستخدم فيها الجوقة ، ويلائم بينها وبين جمهوره من الناحية الفنية . وعلى الرغم من ذلك يبدو تأثره بموليير واضحاً في مسرحيته السابقة وغيره ، في مواقف جزئية . منها في المسرحية السابقة ، مثلاً ، موقف البخيل «قراد» من خادمه مالك ، حين يشك في أنه سرق كيس نقوده ، فيقول له : « أرني كفيك » ! فيريه الخادم كفيه قائلاً : « الأمر إليك » ؛ فيضيف قراد قائلاً : « أين اليد الأخرى ؟ » . والنكتة هنا غير معروفة في العربية ، كأن البخيل في اضطرابه يظن أنه سرق بيد أخرى له غير يديه . وعلى الرغم من أن هذه النكتة في مسرحية « بلوتوس » ، فإن الأقرب للاحتمال أن يكون مارون النقاش قد عرفها عن مولير ، فهي في مسرحيته : « البخيل » (الفصل الأول — المنظر الثالث) . وتأثره بالفرنسية يظهر أكثر من ذلك في مسرحيته الأخيرة التي سندكرها بعد قليل .

والمسرحية الثانية له هي ملهاة : « أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد » (١٨٥٠ م) ، وهي مأخوذة عن ألف ليلة ، و « أبو الحسن » هذا هو الذي نصبه هرون الرشيد خليفة يوماً واحداً — على حسب ألف ليلة وليلة — فوجد نفسه في مغامرات لم يستطع أن يوفق بين مقتضياتها وحالته ، وهي أول مسرحية عربية أصيلة . ومسرحيته الثالثة والأخيرة هي ملهاة « السليط الحسود » التي مثلت لأول مرة عام ١٨٥١ . وهو متأثر فيها بمسرحية مولير التي عنوانها : « الأمير الغيور »^(١) ، في كثير من الأفكار العامة ، وفي الموقف . على أنه متأثر فيها كذلك بملهاة : « البرجوازي النبيل »^(٢) لموليير أيضاً ، إلى جانب

Dom Garcia de Navarre ou Le Prince Jaloux

(١)

Le Bourgeois Gentilhomme

(٢)

تأثره قطعاً بمسرحيات إيطالية ، منها ملهاة « أنطون فرانسيسكو جراز ياني » (١٥٠٣ — ١٥٨٤) ، وعنوانها : « الفيور » . ونكتفى هنا بالإشارة إلى تأثره بملهاة موليير الأخيرة في الحوار الذي يدور بين جرجس السليط وأبي عيسى حين يقول أبو عيسى : « اعلم يا حبيبي أن النثر هو الكلام المنشور لا المنظوم ، أغنى الكلام المتداول في ألسنة العموم . فما كان نثراً لم يكن شعراً ، وما كان شعراً لم يكن نثراً ... » فيجيب أبو عيسى : « ها ! ها ! الآن علمت معناه وتعلمت ، فإذن ، حين أقول لخادمي : نولني عمامتي ، ولبسني با بوجي ، أكون بالنثر تكلمت ... صار عمري نحو ثلاثين سنة ، وأنا أتكلم بالنثر ولا علم لي بذلك ، بالحقيقة أن العلوم خير من الفلايك » . فهذا الحوار يذكر ، في وضوح ، بحوار « جوردان » مع معلم الفلسفة في مسرحية موليير السابقة . وكذلك الحوار السابق واللاحق له يدل على تأثر مارون بنفس مسرحية موليير^(١) .

وقد أنت إلى مصر ، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، جماعة تمثيل سورية على رأسها « سليم النقاش » ابن أخ مارون النقاش ، ومن هذه الجماعة « أديب إسحق » ، و « يوسف الخياط » . وقد قدّم هؤلاء — منذ عام ١٨٧٦ وما يليه من أعوام — مسرحيات ، في القاهرة أو الاسكندرية ، أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية ، مثل مسرحية « أندروماك » و « فيدر » للشاعر الفرنسي « راسين » ، ومسرحية « هوراس » للشاعر « كورني » ، ومسرحية « زنوبيا » Zénobie للشاعر الكلاسيكي الفرنسي « دوبنيك » D'aulignac .

واستمرت المسرحيات السابقة وسواها تقدم للجمهور ، مع إضفاء الطابع

(١) قارن مسرحية موليير السابقة ، الفصل الثاني ، المنظر الرابع ؛ وأرزة لبنان ص ٢٩٠ والصفحات السابقة واللاحقة لها .

الغنائى عليها ، ومع تغيير أسمائها بما يتفق والذوق العربى ، مما لا يهمنا الآن ذكر تفاصيله .

وقليل من تلك المسرحيات يستحق أن يدخل فى نطاق الأدب المسرحى ، لتهافت لغتها ، وتفاهة الفن المسرحى فى تأليفها . وظلت الحال كذلك حتى ظهرت مسرحية : « مصرع كيلوباترا » لشوقي عام ١٩٢٩ ، فكانت بدء الأدب المسرحى الصحيح فى لغتها الرفيعة ، وفى كثير من الجوانب الفنية التى توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات عربية .

وفى ضوء ما أجمعنا من نشأة المسرحية العربية ، نورد هنا الخصائص العامة للأدب المسرحى العربى فى حدود ما له من صلات مع الآداب الأوروبية .

وطبيعى أن تكون الترجمة أسبق من التأليف الأصيل فى هذا الجنس الأدبى الجديد فى لغتنا . وقد كانت هذه الترجمة - فى أكثر حالاتها - حرة كل الحرية تجاه الأصل ، تغير أسمائه ومواضعه ، وتحوّر فى الكثير من الأحداث بحيث تصبح مألوفا للقارىء أو المشاهد^(١) .

وهذه المسرحيات المترجمة اعتمدت أولا على الأدب الفرنسى الكلاسيكى ، ثم اعتمدت - بعد ذلك - على المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية فى الأعم الأغلب من حالاتها ، ثم الإنجليزية فى الحالات القليلة ؛ إلى جانب ترجمة

(١) من أمثلة هذه التغيرات تسمية « عطيل » بطل مسرحية « شكسبير » باسم : عطاء الله ؛ وحين ترجم نجيب الحدود مسرحية « هيرنانى » للشاعر الفرنسى : « فكتور هوجو » غير اسم « هرنانى » Hernani إلى « حمدان » . واسم شخصية « دوناسول » Donasol إلى « شمس » . وبديل باسم : « دوت كارلوس » Don Carlos اسم « عبد الرحمن » ، كما جعل عنوان المسرحية نفسها : « رواية حمدان » .

مسرحيات « شكسبير » الذى هو أقرب إلى الرومانتيكيين فى خصائصه الفنية .
ثم أخذت الترجمة تعنى بالدقة والوفاء للأصل ، وتشمل المسرحيات التى تمثل
المذاهب المعاصرة من واقعية ووجودية .

وأما فيما يخص المسرحيات الأصلية غير المترجمة فقد كثرت وتنوعت
اتجاهاتها ، وهى فى كل حالاتها لم تلتزم مذهباً معيناً ، بل تأثرت بالمذاهب كلها ،
وقد تأثرنا أولاً بالكلاسيكية فى الموضوعات والنواحي الفنية ، وسرعان ما تأثرنا
إلى جانبها بالرومانتيكية فى المسرحيات ذات الطابع العاطفى ، وفى المسرحيات
التاريخية التى تشيد بالماضى الوطنى ، أو الماضى القومى^(١) .

ونلاحظ كذلك فى الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملامح أكثر رواجاً
من المآسى ، وذلك أن جمهورنا ، فى حياته العامة القاسية ، يقصد إلى المسرح
للاسترواح لا للتعلم . ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة . ولذلك كثيراً ما تتحول
المأساة إلى « مليودراما » تعتمد على إثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة من عرض
أحداث مروعة ، ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنية .
ومن المسرحيات اللاهية ما يعالج مسائل الأسرة ، أو بعض المسائل
الاجتماعية ، مثال ذلك مسرحية « حفلة شاي » لمحمود تيمور ، وفيها ينمى على
الجيل الجديد تقليده للغربيين فى توافه الأمور ، وحذلقته فى هذا التقليد السطحي

(١) من هذه المسرحيات مسرحية : « ليلي ابنة النعمان والأكاسرة » للكاتب السوري :
يوسف الحائك . وفيها يصف حرب الفرس ضد النعمان ملك الحيرة . وكيف رفضت ابنته الزواج
من ولى عهد الفرس . ثم يصف انتصار العرب ، ويدعوهم للوحدة العربية الكرمية . انظر
المرجع السابق ص ١١٥ — ١١٦ .

وقد كانت مسرحيات شوقي كلها — ما عدا مسرحية الست هدى — تاريخية ، تقصد إلى
الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى . وهذه كلها ترعات نمت وازدهرت فى عصر الرومانتيكيين ،
وطبعت بطابعهم الفنى .

وعلى الرغم من أصالة هذه المسرحية وعمق معناها ، فقد تأثر مؤلفها بملهاة « المتفيهقات المضحكات » Les Précieuses Ridicules للشاعر الفرنسي « موليير » ، في لغتها وطريقة الحوار فيها .

وأعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية في أدبنا . والمسرحيات الرمزية المحضة قلما يتذوقها جمهورنا . على أن كتاب المسرحيات الرمزية في الغرب قلما نجحوا فيها ؛ ذلك لغلبة الطابع التجريدي عليها وفقرها في تعمق الدواحي النفسية . ومثال هذه المسرحيات الرمزية المحضة عندنا مسرحية : « مفرق الطريق » لبشر فارس عام ١٩٣٧ . وفيها يدور حوار بين فتاة اسمها : « سميرة » رمز الروح الدائبة في البحث عن الحقيقة ، ولكنها مقيدة بقيود المادة والعالم المادي بشروره ونقائصه ، وبين فتى قريب منها في السن ، وليد المجتمع ، لا يستطيع أن يرقى لفهم المعاني المثلى التجريدية . والصراع فكري محض بين الماديات والتجريدات ، وبين نور العقل وظلمات العواطف ، في صلتيهما بالروح . ورمزية بشر فارس في هذه المسرحية تذكر برمزية « فرلين » وبنزعة « بودلير » الرمزية^(١) .

وقد حرص الأستاذ توفيق الحكيم على خلط الطابع الرمزي لبعض مسرحياته بقضايا اجتماعية عامة ، أو آراء فلسفية في صلة الفرد بالمجتمع ، كما في مسرحيته : « أهل الكهف » ؛ فليس المجال الغيبي فيها سوى قالب إيحائي عام يذكرنا بكثير من خصائص بعض مسرحيات « ماترلنك » Maeterlinck البلجيكي ، وهو من أبرع من نجحوا في المسرحيات الرمزية في أوروبا : وكما في مسرحية « نهر الجنون » لتوفيق الحكيم أيضاً ، وفيها يمتنع الملك ووزيره من الارتواء عن نهر الجنون الذي يردده أفراد الشعب جميعاً ، فيجنون ؛ ولكن سرعان ما يصبح الملك

(١) . وقد ترجمت مسرحية بشر فارس هذه إلى الفرنسية عام ١٩٥٠ ، وإلى الألمانية عام ١٩٥١ ؛ انظر : J.M. Landau, op. cit., pp. 123-124.

والوزيرها المجنونين في نظر الشعب ، فيضطران بذلك إلى ورود نفس النهر .
وهي أسطورة لعل توفيق الحكيم أراد أن يصور بها طغيان المجتمع وسيطرته على
الفرد ، وهي قضية رومانتيكية ، كما هي قضية الوجوديين ومن اف لفهم
اليوم^(١) .

وكان الأستاذ محمود تيمور من أبرز كتاب المسرح الواقعي . وهو — إلى
جانب أصالته في دقة ملحوظاته لشئون المجتمع ، وبراعته في وصف آفاته^(٢) —
متأثر في وجهته الفنية العامة بنوع واقعية « جي دي موباسان » ثم الواقعية
الأوربية جملة .

ومن أوائل من كتبوا للمسرح كذلك محمد تيمور ، أخو محمود تيمور ،
وإبراهيم رمزي ، وعباس علام ، ومحمود كامل ، وفرح أنطون ، ومحمد لطفي
جميعه

وذلك ما ينخص الخطوط الكبيرة التي يضعها نصب عينيهِ من يحاول القيام
بدراسات مقارنة لجنس المسرحية الأدبي . وهو الذي أخذناه عن الآداب الأوربية
وقد أخذ يتأصل في أدبنا ، ويؤدي رسالته الإنسانية والفنية في نطاق ما ذكرنا له
من اتجاهات عامة لا سبيل هنا إلى تفصيلها .

٣ — الخرافة ، أو الحكاية على لسان الحيوان :

وهي حكاية ذات طابع خلقى وتعليمي في قالبها^(٣) الأدبي الخالص بها ، وهي

(١) وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية ، انظر المرحم السابق ص ١٤٥ .

(٢) وقد سبق أن مثلنا له بعلماء « حفلة شاي » انظر ص ١٧٧ — ١٧٨ من هذا الكتاب ،
وكذلك مسرحيته المسماة « الخبأ رقم ١٣ » التي ظهرت لأول مرة عام ١٩٤١ .

(٣) واسمها في اللاتينية Fabula أي الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة
اللاتينية في اللغة الفرنسية وفي الإنجليزية : Fable واسمها في اليونانية Apologos أي حكاية
ذات مغزى خلقى . واسمها الديني المسيحي على حسب الإنجيل : Parabola ، وهي كلمة دينية
معناها الأصلي : المقارنة . ثم إن صاحب الفهرست ومن نحا نحوه يسوئها في العربية : الخرافة ،

تنحو منحى الرمز في معناه اللغوى العام ، لا فى معناه المذهبى ؛ فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء فى قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التى تشف عن صور شخصيات أخرى ، تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة . وغالباً ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجاد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزاً لشخصيات أخرى .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية فى أدب الشعب قبل أن ترتقى من الحالة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الأدبية الفنية . وأدنى صورها فى هذه الحالة أن تفسر ظواهر طبيعية تفسيراً ميثافيزيقياً أسطورياً^(١) على حسب عقائد الشعب ، أو تبين أصل ما سار بين العامة^(٢) من أمثال . وحينئذ تجرى هذه الخرافات والأساطير الشعبية مجرى الحقائق ، ولا يكون لها معنى رمزى فى صورته التى تحدثنا عنها . وإذن لا تندرج مثل هذه الأساطير والخرافات فى الجنس الأدبى

(١) مثل أسطورة « نارسيسوس » Narcissus عند اليونان ، وهو الفتى الجميل الذى ابتلته الإلهة « أفروديت » بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته فى الماء . وفى سبيل حصوله على هذه الصورة مات غرقاً ، وتحول إلى زهرة (هى زهرة النرجس) . ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو على الشطآن . فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعية — ومثل ذلك أيضاً الخرافات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب فى عهودها الفطرية ، ولها صلة بالعقيدة .

(٢) من أمثال ذلك ما يحكىه الميدانى (مجموع الأمثال ج ٢ ص ١٣) : « هذا مما زعمت العرب على ألسن البهائم ، قالوا : إن الأرنب التقطت ثمرة ، فاختلسها الثعلب فأكلها . فانطلقا مختصمان إلى الضب . فقالت الأرنب : يا أبا الحسل [الحسل ولد الضب ، وأبو الحسل كنية الضب] — فقال : سمياً دعوت . — قالت : أتيناك لاختصم إليك — قال : عادلا حكمتما — لت : فاخرج إلينا — قال : فى بيته يؤتى الحكم — قالت : لى وجدت ثمرة — قال : حلوة وكلها — قالت : فاختلسها الثعلب ؛ قال : لنفسه بغير الخير — قالت : فلطمته — قال : بمحك أخذت — قالت : فلطمنى — قال : حر انتصر — قالت : فاقض بيننا — قال : قد قضيت — فذهبت أقواله كلها أمثالا » .

الذى نحن بصدد الحديث عنه ، مهما أجيبت صياغتها الأدبية . ولكنها هي الأصل البدائي لنشأته .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحكايات ، ويتوافر لها ما ذكرناه قبل من معنى رمزى ، فإنها تؤلف الجنس الفنى المقصود هنا .

فأى الشعوب كان الأسبق فى اختراع حكايات هذا الجنس الأدبى ، بحيث انتقلت منه إلى غيره من الشعوب ؟ خلاف كبير بين الباحثين .

فيرى بعضهم أنها يونانية الأصل ، فى صورتها الفنية ، كما عرفت فى حكايات « إيسوبوس » (Aesop (Aisopos) فى القرن السادس قبل الميلاد) ؛ بل قد عرفت هذه الخرافات فى الأدب اليونانى قبل ذلك عند الشاعر « هيزيودس »^(١) . (حوالى القرن الثامن قبل الميلاد) ثم عند « ستيسيكورس »^(٢) (فى القرن السادس قبل الميلاد) — وإذن يحتمل أن تكون الخرافات المشتركة بين الهنود واليونانيين قد سرت من الآخرين للأولين ، وبخاصة بعد فتوح الاسكندر الأكبر فى الشرق (٣٥٦ — ٣٢٣ ق . م) ، وبتأثير الحكومات التى أقامها على أثر فتوحاته الواسعة^(٣) .

على حين يرى آخرون من الباحثين أن الهند أسبق إلى هذه الحكايات من اليونان . ففى كتاب « چاتاكا » — وهو الكتاب الذى يحكى تاريخ تناسخ « بوذا » فى أنواع من الموجودات قبل وجوده الأخير مؤسساً للديانة البوذية —

(١) Hesiod (Hesiodos) ، وقد ألف خرافة : « الباز والبلبل » .

(٢) Stesichorus وله خرافة : « النسر والشعب » — انظر فى ذلك :

Laffont-Bomplani, *op. cit.*, II, p. 313.

(٣) من أصحاب هذا رأى « جاستون پارى » ، انظر :

Gaston Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, II, 88.

حكايات كثيرة عن أنواع وجود « بوذا » في صور الحيوانات والطيور . وترجع بعض حكايات ذلك الكتاب إلى قرون طويلة قبل ميلاد المسيح ، وقد تبلغ سبعة أو أكثر .

على أن بعض الحكايات المصرية القديمة على لسان الحيوان يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد (مثل قصة السبع والفأر التي وجدت على ورقة بردى) . ولا يبعد ، إذن ، أن تكون هذه الحكايات المصرية هي التي أثرت في هذا الجنس في الأدبين الهندي واليوناني معاً^(١) .

ولا سبيل إلى القطع برأى في هذه المسألة ، فهذه الحكايات — كما قلنا — تنشأ شعبية أو أسطورية ، ثم تأخذ في الارتقاء إلى المكانة الأدبية ، فتتبادل الصلات مع الآداب الأخرى . وليست لدينا أدلة تاريخية توضح لنا كيف تبودلت هذه الصلات . ولا يبعد أن تكون مصر والهند واليونان كلها قد أعطت وأخذت فيما يخص هذا الجنس الأدبي في وقت مما طوال العصور . وإنما همنا في دراساتنا المقارنة أن نتبع ، إجمالاً ، نمو هذا الجنس الأدبي وخصائصه العامة في الآداب الشرقية والغربية ، وكيف أخذنا من ذلك كله في أدبنا القديم والحديث .

ففيما يخص الآداب الشرقية ، كان الطابع الأدبي غالباً على حكايات الحيوان فيها . وأقدم الآداب الشرقية التي عرفنا الكثير عن حكاياتها هو الأدب الهندي .

وفي كتاب « چاناكا » السابق الذكر أنواع تشابه تربط ما بينه وبين الكتاب الهندي الآخر « تانترأخيائيكا » Tantrâkhyayika ، وهو أصل للكتاب الهندي الثالث « پنچ تانترا » Panctantra أو « القصص الخمسة » ، وترجع

نصوص الكتابين الهنديين الأخيرين إلى ما بين القرنين الثاني والخامس الميلاديين. وقد وصل إلينا كذلك كتاب هندي متأخر عنهما هو « هيتوباديسيا » ، يرجع تدوينه إلى القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين . وهو أهم كتاب هندي قلد فيه كتاب « پنج تانترا » في حكاياته وطريقته .

وحكايات الحيوان في الكتب الهندية السابقة كلها ذات طابع انفرادية . فمن خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل الذي وردت فيه الحكاية ، بعبارة : وكيف كان ذلك ؛ ويتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة : زعموا أنه كان ... ؛ ومنها كذلك تداخل الحكايات ، فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوى على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك . ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، أو حيوانات جديدة في الحكاية ؛ دون انقطاع ولأدنى مناسبة . وثالث هذه الخصائص أن الكاتب فيها يتناسى الرموز ، أى الشخصيات أو الحيوانات التى جعلها القاص رموزاً للناس فى سلوكهم ، فيسهب فى الحديث عن الرموز إليهم من الناس ، غافلاً عن شخصياته الرمزية .

وقد كان الأدب الإيرانى القديم صلة بين الأدب الهندى والأدب العربى فيما يخص هذا الجنس الأدبى . ففى عهد « خسرو أنوشروان » (القرن السادس الميلادى) قد حصل طبيبه الخاص « برزويه » على نسخة من كتاب « پنج تانترا » الهندى ونقله إلى اللغة الپهلوية ، وأضاف إليه قصصاً أخرى لم تقف بعد على مصادرها كلها . والحيوانان الرئيسيان فى ذلك الكتاب من فصيلة ابن آوى ، ويسميان « كاراتاكا » Karataka و « داماناكا » Damanaka — وبمنهما

استخرج اسم الكتاب الفارسي^(١) : « كليلة ودمنة » الذي ترجمه عبد الله بن المقفع من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية حوالى منتصف القرن الثامن الميلادى .

وفى الأدب العربى القديم ، كانت ترجمة عبد الله بن المقفع هذه سبباً فى خلق هذا الجنس الأدبى الجديد فى اللغة العربية . ذلك أن حكايات الحيوان فى الأدب العربى القديم قبل « كليلة ودمنة » كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال^(٢) ، وإمامتيسة من كتب العهد القديم ، أى ذات طابع دينى يتصل بالعقائد^(٣) . وأما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به^(٤) . وفى كتاب « كليلة ودمنة » تتمثل الخصائص الهندية السابقة الذكر .

وكان كتاب « كليلة ودمنة » ذا أثر قوى فى الأدب العربى القديم فى العصر العباسى . ذلك أن جعفر بن خالد البرمكى كلف عبد الله بن الأهوانى أن يترجمه له مرة ثانية ، ثم صاغه نظماً — فى نحو أربعة عشر ألف بيت — أبان بن عبد المجيد بن لاحق ، للبرامكة أيضاً . وحاكاه فى ذلك شعراء آخرون ، منهم على ابن داود ، وبشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه

(١) انظر : M.H. Massé: *Les Versions Persanes des Contes d'Antiques*, dans: *L'Ame de l'Iran*, Paris, 1951, pp. 129-130.

(٢) كما فى « جهرة الأمثال » للعسكرى ، وفى « مجمع الأمثال » للميدانى ، وسبق أن أوردنا مثلاً منها هامش س ١٨٠ من هذا الكتاب .

(٣) مثلاً فى الحكايات المروية عن أمية بن أبى الصلت ، كما فى قصة الحمامة والغراب فى سفينة نوح (انظر : الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣٢٠ — ٣٢٤) والقصة فى سفر التكوين ، إصحاح ٨ آية ٦ — ١٢ (انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ، ص ٦٤ — ٦٥) .

(٤) مثلاً قصة الباز والديك التى يضر بها « المورىانى » لجلسائه (الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣٦٠ — ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد ، نقلها الصولي في كتابه : « الأوراق » .

ولم يقف حظ هذا الكتاب عند الترجمة نظماً أو نثراً ، فقد نسج آخرون على منواله . فالف سهل بن هرون كتاباً سماه : « ثعلة وعفراء » ، هو محاكاة لكتاب « كليلة ودمنة » . وقد حاكي على بن داود ، بدوره ، سهل بن هرون في كتاب له سماه : « كتاب النمر والثعالب » ، ولم يصلنا شيء من هذه الكتب أيضاً^(١) .

ومن نسجوا على منوال « كليلة ودمنة » إخوان الصفاء في رسائلهم ، وقد نقلوا هذا الجنس الأدبي من المغزى الاجتماعي إلى الميدان الفلسفي . فالفوا محاكاة طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ، وأطالوا في مرافعة الخصمين من الإنسان والحيوان ، ليدثروا في تلك المرافعة أفكارهم الفلسفية^(٢) .

ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك في عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب : « نتائج الغطنة »^(٣) في نظم كليلة ودمنة » للشريف بن الهبارية المتوفى عام ٥٠٤هـ ، وكان وزيراً للسلطان « ألب أرسلان »^(٤) . ولنفس المؤلف كتاب ثان حاكي فيه كليلة ودمنة وسماه : « كتاب الصادح والباغم » . وقد تأثر في الباب الأول

(١) ابن النديم : الفهرست ، ص ١١٨ — ١١٩ ، ١٦٢ — ١٦٣ ، ٣٠٤ — ٣٠٥ ، وكذا : المسعودي : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٦١ ، ج ١ ص ١٥٩ — وكذا : Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, pp. 32-33. ثم : De Sacy: *Notices sur les Manuscrits*, vol. 10, pp. 168-170.

(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء ، طبعة القاهرة ١٩٢٨ ، ج ٢ ، ص ١٨٣ — ٣١٧ ، وتاريخ هذه الرسائل يرجع إلى القرن الرابع الهجري .

(٣) وقد نشر في لبنان عام ١٩٠٠ .

(٤) ابن خلكان : وفيات الأعيان ج ٢ ص ١٩ .

منه : باب الناسك واللص الفاتك ؛ بكتاب « كلية ودمنة » ، ثم تأثر في الباب الثاني منه : باب البيان ومفاخرة الحيوان ؛ برسائل إخوان الصفاء فيما ذكره من محادثة الإنسان والحيوان . وأما الباب الثالث : باب المحاورة بين الحماسة والطيبة ؛ فهو أبيات من الحكم أتى بها تعقيبا على حكايات من كلية ودمنة . وينسب إلى نفس المؤلف كتاب آخر يسمى : « درر الحكم في أمثال الهنود والعجم » ، وينسب الكتاب الأخير أيضاً لعبد المؤمن بن الحسن الصاغانى من رجال القرن السابع الهجرى . ومنه نسخ خطية في مكتبة « فينا » و ميونخ . وكان آخر من نظموا الكتاب جلال الدين النقاش من رجال القرن التاسع الهجرى . وتوجد نسخة من كتابه في المتحف البريطانى وأخرى في بيروت ^(١) .

وقد تأثر بكليلة ودمنة محمد بن أحمد بن ظفر ، في كتابه النثرى : « سلوان المطاع في عدوان الأتباع » ، وحكايات الحيوان فيه قليلة ، ذات صبغة دينية ، ولكن تأثير « كلية ودمنة » فيها واضح كل الوضوح .

ثم جاء ابن عرب شاه (أحمد بن محمد بن عبد الله ، المتوفى عام ٨٥٤ هـ) ، ألف كتاب : « فاكهة الخلفاء ومفاخرة الظرفاء » على لسان الحيوان . وهو في الحقيقة ترجمة أدبية حرة لكتاب : « مرزبان نامه » الذى دون في الأصل باللهجة الطبرستانية في القرن الرابع الهجرى (القرن العاشر الميلادى) ^(٢) ، والذى ترجم — بعد — إلى الفارسية الحديثة ، ترجمه إليها « سعد الدين وراوينى » ، فى أوائل

(١) انظر : الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ص ١٣٧ ، ١٥٠ — ١٥١ .

(٢) قد قنا فى هذا بتحقيق طويل فى رسالتنا الأولى فى السربون : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى ، ولما تطبع بعد ، ولا مجال للأطالة بذكره هنا . وإلى هذا الكتاب فى لهجته الطبرستانية أشار عنصر المالى كيكافوس بن وشمكير فى مقدمة كتابه الفارسى الشهير : قابوس نامه .

القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وقد سار في تلك^(١) الترجمة على نهج « أبي المعالي نصر الله » الذي ترجم إلى الفارسية أيضاً كلية ودمنة العربية لابن المقفع ، فكانت ترجمته نثراً فنياً ، يقرب من الشعر المنشور .

وعن « مرزبان نامه » ترجم ابن عربشاه كتابه السابق الذكر ، في أسلوب أدبي يقرب من أسلوب « وراويني » في الفارسية . وابن عربشاه له كتاب آخر مترجم أيضاً يسمى : « مرزبان نامه » ، بسيط في أسلوبه ، ولعله أقرب إلى الكتاب في لهجته الطبرستانية الأصلية التي لم يعد لها وجود اليوم .

وكتاب ابن عربشاه آخر كتاب في هذا الجنس الأدبي في اللغة العربية قبل العصر الحديث .

وقد أثرت العربية ، بدورها ، في الفارسية الحديثة تأثيراً عميقاً في هذا الميدان . إذ كان قد فقد الأصل البهلوي الذي ترجم عنه ابن المقفع . فأصبح كتاب « كلية ودمنة » العربي ، على حسب ترجمة ابن المقفع له ، أصلاً لكل ترجمة في اللغات الأخرى لهذا الكتاب^(٢) . ومن هذه الترجمات الفارسية ترجمة أبي المعالي نصر الله حوالي عام ١١٤٤ م . وقد سبق الكلام عن طريقته في ترجمته . ثم ترجمه مرة ثانية إلى الفارسية في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي « حسين واعظ كاشفي » ، وسمى ترجمته : « أنوار سهيلي » . وبهذه الترجمة الأخيرة تأثر « لافونتين » الفرنسي فيما يخص هذا الجنس الأدبي ، كما سنرى .

وقبل أن نتحدث عن التأثير العربي في حكايات « لافونتين » ، نجمل القول

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٢٦ ؛ وفي رسالتنا السابقة الذكر رجعنا أن يكون هذا الكتاب الطبرستاني الأصل عجاكاة لكتاب كلية ودمنة في بحث طويل لا مكان له هنا .

(٢) قد ترجم هذا الكتاب إلى نحو ستين لغة ، كان الأصل العربي أساساً مباشراً وأغبر مباشراً لها .

في نشأة هذا الجنس الأدبي وتطوره في الآداب الغربية :

قد نشأ جنس الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الغربية نثراً ، ثم سرعان ما صار شعراً ، وغلب طابع الشعر عليه . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان معروفاً قبل « إيسوپس » عند اليونان ، ولكنه هو الذي اشتهر به في الأدب اليوناني^(١) . وقد ألف حكاياته نثراً . وكان هذا الجنس ذا قيمة كبيرة لدى اليونان في زمن « أرسطو » . وكثيراً ما كان يستشهد به الخطيب في المرافعات القضائية^(٢) . وبعد « إيسوپس » أتى « بابريوس Babrius » (القرن الأول الميلادي) ، فنظم شعراً مائة وثلاثاً وعشرين حكاية من حكايات « إيسوپس » . وقد أثر الأدب اليوناني في الأدب اللاتيني فيما يخص هذا الجنس الأدبي . فعلى الرغم من أصالة الشاعر اللاتيني « هوراس » (٦٥ — ٨ ق . م) في رسائله (Epistolae) وهجائه (Satyrae) — وبخاصة في الهجاء الذي اعتبره « كانتيليان » جنساً أدبياً استقل بخلقه الرومان^(٣) — نجد أنه يدخل ، فيما كتب ، حكايات على لسان الحيوان يسير فيها على نهج اليونان ؛ ولكن تظهر أصالته في إضفاء طابع السخرية اللاذعة في حكاياته على لسان الحيوانات التي يتخذها رمزاً للناس . وحكاياته هذه شعر لا نثر . وبعده أتى الشاعر اللاتيني الآخر : « فيدروس » Phaedrus (٣٠ ق . م — ٤٤ م) ، فنظم مائة وإحدى وعشرين حكاية ، يحاكي فيها « إيسوپس » ، ولكنه يعبر فيها ، مع ذلك ، عن مظالم الحياة السياسية والاجتماعية في عصر الامبراطور « تيريوس » (١٤ — ٣٧ م) وفي عصر « كاليجولا » (٣٧ — ٤١ م) . وقد ضاق بهذه المظالم واتخذ من هذا الجنس الأدبي طريقاً

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٨١ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٩٣ ب س ٨ وما يليه .

(٣) Horace: Inst. Orat., X, 1, 93 — هذا ؛ ويطلق على رسائل « هوراس » وهجائه معاً اسم : (sermone) .

للتخفيف عن آلامه في شعوره بها . وأثرت هذه الحكايات اليونانية واللاتينية في أدب العصور الوسطى الأوربية ، وطالما ترجمت أو حوكت من الشعراء والكتاب ، مما لا يهمنا هنا الإطالة فيه .

وانتهى ذلك الميراث في هذا الجنس الأدبي إلى « لافونتين » الفرنسي (١٦٢١ — ١٦٩٥) فتأثر به ، وحاكاه ، وأخذ كثيراً من موضوعاته عن سابقيه وبخاصة من اليونانيين واللاتينيين . ولكنه بلغ بهذا الجنس الأدبي أقصى ما قدر له من كمال فني . فقد راعى الأسس الفنية العامة التي لحظها النابغون في ذلك الجنس الأدبي من سابقيه ، ثم استكمل هذه القواعد الفنية ، وبرع فيها حتى صار مثلاً لمن حاكوه في الآداب جميعاً . ونجمل القول الآن في هذه القواعد الفنية :

من القواعد الفنية ، في هذا الجنس الأدبي ، الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية . فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تشير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية . فلا ينبغي أن يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارئ صفات الشخصيات المرموز إليهم من الناس ، ولا أن ينسى الرموز فيحدث عن الشخصيات المرموز إليهم حتى يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل الإثارة الفنية . بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف ، تتراعى من ورائه الشخصيات المقصودة^(١) .

ونلاحظ في حكايات « كليلة ودمنة » أنه غالباً ما ينسى المؤلف فيها الرموز ،

(١) انظر J. Suberville: *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, pp. 332-333.

فيطيل الحديث عن الرموز إليهم ، بحيث تنظمس أدوار الرموز في الحكاية^(١) .
وإلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف « لافونتين » — في نقده ونظمه —
قواعد أخرى دقيقة :

فيرى « لافونتين » أن « الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين ،
يمكن تسمية أحدهما جسماً والآخر روحاً . فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى
الخالق^(٢) . ولكي يشف الجسم عن الروح لا بد من إجادة تصويره تصويراً
يثير كل ما للروح من خصائص . ولذا حرص « لافونتين » على توافر المتعة الفنية
في حكايته ؛ بحيث يصور في شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ،
ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التي تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، « حتى يستطيع
العقل أن يحس أفكاره ، ويفكر أحاسيسه »^(٣) . وبذلك تبرز الأفكار
العامة من وراء التصوير الفني واضحة من تلقاء ذاتها .

وقد حرص « لافونتين » على تصوير الشخصيات حية قوية في أدق صفاتها ،
المثيرة للفكرة ، وعلى تطوير هذه الشخصيات على حسب الحدث ، في شكل
درامي ، يهيء « لافونتين » مجال الحدث فيه بالوصف المتصل أوثق اتصال
بالحدث . بحيث يمكن أن يقال إنه راعى في حكاياته قواعد للتصوير الفني
هي صورة تقريبية لقواعد المسرحية كما سبق أن نبه لها « أرسطو »^(٤) ؛ بل إنه
راعى الواقع في رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حيوية وقوة ، ولم يلجأ إلى

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٨٣ .

(٢) انظر La Fontaine: *Fables*, éd. des Belles-Lettres, Préface, p. 12.

(٣) انظر : Taine: *La Fontaine et ses Fables*, Paris 1947, p. 319.

(٤) لهذه القواعد انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الفصل الثاني من
الباب الأول . .

تصوير الخلق المثالي الذي قد يعز وجوده . ومثال ذلك حكاية « الذئب والحمل »
مثلا ، لتصوير بطش القوى بالضعيف . على أن المعنى الخلقى يبرز من وراء ذلك
قويًا بالغ القوة . وموجز القول أن الإطار العام الذي تصور فيه مجالات
الأحداث أو نفسيات الأشخاص يسير بالحدث في تطور محكم ، بحيث تؤدي كل
كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية فيه ^(١) .

وقد سبق أن ذكرنا أن « لافونتين » تأثر بمن سبقوه ممن ألفوا في هذا
الجنس الأدبي من اليونانيين واللاتينيين .

وقد تأثر كذلك بالأدب العربي في « كليله ودمنة » على حسب ترجمتها
الفارسية : وذلك أن « لافونتين » كان يتردد على نادى « مدام دى لاسابليير »
Mme. de la Sablière (١٦٣٦ - ١٦٩٣) . وكان من أعضاء ذلك النادى
الطبيب الرحالة « برنيه » Bernir (١٦٢٠ - ١٦٨٨) . وهو الذى لفت
نظر الشاعر إلى كتاب ترجم من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤ ، وعنوانه
بالفرنسية : « كتاب الأنوار ، أو أخلاق الملوك ، تأليف الحكيم الهندى « پلياي »
[= بيدبا] ، ترجمه إلى الفرنسية « داوود شهيد الأصبهاني » ؛ ولكن المترجم
الحقيقى لهذا الكتاب ^(٢) هو « جيلبير جولمان » Gilbert Gaulmin مستشار
الدولة الذى كان على علم باللغات الشرقية ، وقد استعان بالفارسى الذى ذكره
على أنه المترجم . وذلك الكتاب الفرنسى ليس سوى ترجمة حرة لكتاب

(١) لا يتسع المجال هنا للاطالة في فن « لافونتين » انظر :

Taine, *op. cit.*, p. 320 et sq.

(٢) اسم هذا الكتاب بالفرنسية هو :

Le livre des Lumières ou la conduite des Rois, composé par le sage
Pilpay, Indien, traduit en français par David Sahid d'Ispahan.

حسين واعظ كاشفى الفارسي الذي ذكرناه من قبل^(١) ، والكتاب الأخير ترجمة حرة فى نثر فنى لكتاب عبد الله بن المقفع : « كلىة ودمنة » ، كما سبق أن أشرنا^(٢).

وعن هذا الكتاب اقتبس « لافونتين » نحو عشرين حكاية أدخلها فى الجزء الثانى من حكاياته التى نظمها على لسان الحيوان . يقول « لافونتين » فى مقدمة الجزء الثانى من حكاياته : « ليس من الضرورى فيما أرى . . . أن أذكر المصادر التى أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أنى أقول اعترافاً بالجميل : إنى مدين فى أكثرها للحكيم الهندى « پلپاى » الذى تُرجم كتابه إلى كل اللغات »^(٣) . و « پلپاى » هذا هو بيدبا الفيلسوف الذى قيلت حكايات كلىة ودمنة على لسانه . على أن « لافونتين » لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيها على حسب مقتضيات فنه الذى أوجزنا فيه القول من قبل .

وفى أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال (المتوفى عام ١٨٩٨ م) كثيراً من حكايات « لافونتين » فى كتاب له سماه : « العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ » فى شعر عربى مزدوج القافية . ولكن ترجمته حرة لا تتقيد بالأصل ، يصر فيها أحياناً على الحكاية ، أو يجعلها تجري فى بلد عربى ؛ ويضفى على نصائحها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث . وفيها قليل من الحكايات العامية فى صورة زجل . وبعده ألف إبراهيم العرب كتاب خرافات على

(١) انظر ص : ١٨٧ من هذا الكتاب ، وكذا :

M. H. Massé: *Dans l'Ame de l'Iran*, p. 131. — Roger Picard: *Les Salons Littéraires et la Société Française*, New-York, 1943, pp. 106-108. La Fontaine: *Fables*, éd. op. cit., Introduction par F. Cohin. p. xxxv-xxxvii.

(٢) انظر من هذا الكتاب ص ١٧٦ — ١٨٧ .

(٣) انظر : La Fontaine: *Fables*, éd. op. cit., II, p. 9.

لسان الحيوان أسماء : « آداب العرب » . وهو شعر أيضاً ، سار فيه على طريقة « لافونتين » .

ومن هذا يتضح أن هذا الجنس الأدبي قد انتهى إلى أدبنا الحديث في صورته الغربية ، فإذا كنا قد اقتبسنا فيه بعض موضوعات من أدبنا العربي القديم أو من « كليله ودمنة » ، فإن أسسه الفنية ظلت محاكاة لحكايات « لافونتين » .

وأعظم من برع في هذه الحكايات في أدبنا الحديث ، وجارى في فنه « لافونتين » ، هو « أحمد شوقي » الذي بلغ بهذا الجنس في أدبنا الحديث أقصى ما قدر له من كمال حتى اليوم . وقد تطلع شوقي إلى تزويد الأدب العربي بهذا الجنس الأدبي على طريقة « لافونتين » الفنية حين كان يكمل دراساته في أوروبا^(١) . وقد والى الجهد في هذا الميدان حتى كان خير من حاكي « لافونتين » في العربية في جميع خصائصه الفنية . وأمام من يريدون المقارنة بينهما في هذا المجال موضوع خصب للدراسة . ويمكن تطبيق ذلك بالمقارنة بين فن « لافونتين » — على حسب ما أوجزنا فيه القول من قبل — وفن شوقي ، في هذه الحكاية على لسان الدجاج لشوقي ، يقصد فيها إلى تنبيه الوعي القومي لدى المواطنين إلى خطر الغفلة والغرة في علاقتهم بالأجنبي الدخيل . وكانت تلك قضية عصره . يقول شوقي :

بيننا ضعاف من دجاج الريف	تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير العرف	فقام في الباب مقام الضيف
يقول : حيا الله ذى الوجوها	ولا أراها أبداً مكروها
أتيتكم أنشر فيكم فضلى	يوماً ، وأقضى بينكم بالعدل

(١) انظر أحمد شوقي ، مقدمة الشوقيات ، طبعة ١٨٩٨ .

وكل ما عندكم حرام على ، إلا الماء والمنام
 فعاد الدجاج داء الطيش وفتحت للديك باب العش
 فجال فيه جولة المليك يدعو لكل فرخة وديك
 وبات تلك الليلة السعيدة ممتعاً بداره الجديد
 وبات الدجاج في أمان تحلم بالذلة والهوان
 حتى إذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشباح
 صاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلي المليح !
 فانتبهت من نومها المشثوم مدعورة بصيحة الغشوم
 تقول : ما تلك الشروط بيننا غدرتنا ، والله ، غدرأً بينا !!
 فضحك الهندي حتى استلقى وقال : ما هذا العى ؟ يا حمقى !
 متى ملكتم ألسن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب
 فشوقى فى الحكاية السابقة يصف الجال ، ويهيه فى وصفه لجرى الحدث
 بين المخلوقات الضعيفة المفتره وهذا الدخيل القوى المحتال . وكل كلمة من الكلمات ،
 وكل جملة من الجمل ، يختارها شوقى ، فى عناية ، لتصف الحال النفسية لكل من
 الفريقين . وعلى الرغم من أن هذه الصفات مميزة لأصحابها ، ومصورة للدجاج
 بوصفها رمزاً ، فإنها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبي
 الدخيل . ولهجة الديك فى تظاهره بالضعف ، وزعمه الرغبة فى الخير ، وتوكيده
 أن إقامته موقوتة ، تتفق تماماً مع عود الإنجليز لذلك العهد ولهجتهم مع المصريين .
 ثم يحدث فى الحكاية ما يشبه « التحول » فى المسرحية ، حين يفتح الدجاج
 الباب لهذا « الهندي » ؛ ولكن شوقى يطور الحال النفسية فى بطاء لكل من
 الفريقين ، فتبدو المخاطر ، أولاً ، هواجس فى أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح
 حقائق مروعة ؛ على حين يغير « الهندي » من مسلكه قليلاً قليلاً ، وهو رضى

النفس ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأغرار . ثم يفجأ الغافلين بالكشف عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون في نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان . وما أعظم الفرق بين حال « الهندي » في بدء طرقه الباب ، وحاله في سخريته المرة حين استقر به المقام . والحكمة الخلقية والوطنية ، في الحكاية ، ليست مقحمة بعد ذلك ؛ بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في سياق الحكاية . وبهذه القوة في التصوير الفني يؤدي هذا الجنس الأدبي رسالته خير أداء . وشتان بين طريقة شوقي تلك وطريقة ابن المقفع الهندية في حكايات « كليمه ودمنة » .

هذا ؛ ولا زال هذا الجنس الأدبي حياً وذات قيمة كبيرة ، وبخاصة في أدب الأطفال والفتيان^(١) .

تلك أهم الأجناس الأدبية الكبيرة التي اخترناها وكانت تعالج شعراً ؛ إما في نشأتها ، كما في الملحمة والمسرحية ، وإما عقب نشأتها في الآداب الأوربية كما في الحكاية على لسان الحيوان . وعلى الرغم من أن هذا الجنس الأخير كان في أصله الهندي والإيراني نثراً ، فقد تردد بين الشعر والنثر في الأدب العربي القديم ، ثم استقر في أدبنا الحديث في جنس الشعر بتأثير « لافونتين » ، كما سبق أن وضحنا .

ويلتحق بالأجناس الشعرية ، جملة ، جنس الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربي والفارسي . ونوجز القول فيه هنا ، على أنه مثل للأجناس الأدبية الثانوية ذات الطابع العاطفي التي يصعب بحثها في نشأتها وتطورها^(٢) .

(١) انظر : I. De Trigon: *Histoire de la Littérature Enfantine*, pp. 21-22, 188.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٩٦ - ٩٧ .

معلوم أن الوقوف على الأطلال لم تستقل فيه القصائد في الأدب العربي القديم ، بل كان جنساً تابعاً لغيره ، شأنه في ذلك شأن الغزل في العصر الجاهلي في جملته^(١) . وقد كان ذا صبغة عاطفية محضة ، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة في وفائه لحبه ، ويبكى بكاء الفارسي الوفي على ذكرى عاطفته في شبابه ، ويحن لآثارها في أطلال ديار الحبيب النازح^(٢) . وغالباً ما كانت أجزاء القصائد القديمة التي موضوعها هذا البكاء ، هي أصدق وأنبى وأقوى ما في تلك القصائد جميعاً . وفيها يظهر الحزن ، وتبدو العواطف الذاتية المشبوبة ، من وراء الوصف الدقيق لرسوم الديار وأطلالها ، وصفاً يتجلى فيه طابع البادية وتقاليدها ، وخصائص الحياة الطبيعية والاجتماعية فيها .

وحين عمت الحضارة العربية ، واستقر العرب في الممالك الأخرى فاتحين ، رأوا آيات الحضارات الأخرى ومعالم عمرانها ، فوقفوا على الآثار في قصائدهم العربية . وفي الوقوف على الآثار طابع عاطفي ، يشيد فيه الشاعر بمجد غابر ، وعز دائر ؛ ويألمى لماض خالده . وقد يهرب من حاضره ليستروح في ذلك الماضي . وهو في كل ذلك يتغنى وفاء ، ويصور حنينه لعهد سالف . وتلك وجوه شبه توحد ما بينه وبين الوقوف على الأطلال . وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال . فما الآثار إلا الأطلال في عهد الحضارة والعمران ؛ على الرغم مما بين الوقوفين بعد ذلك من فروق : فالوقوف على الآثار يعبر فيه الشاعر عن نواح أكثر صلة بالجموع منها بالفرد ، لأن موضوعها هو

(١) قد عالجا الغزل ونشأته في الأدب العربي وتأثيره في الأدب الفارسي في كتابنا : الحياة العاطفية ؛ ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي .

(٢) لأصل طابع الفروسة في البكاء على الأطلال انظر المرجع السابق ، الفصل الأول من الباب الأول ، وكذا : كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص

التغنى بماض وطنى أوقوى . وهو مثل الوقوف على الأطلال فى أنه استراحة إلى الماضى من الحاضر المجهود ، وفى أنه مجال تصوير الشعور بالأسى بانقضاء عصر زاهر ؛ ولكن الماضى فى الوقوف على الآثار أخذ وأغنى آثاراً ، ومجال تصويره يتطلب موقفاً طويلاً يفوق الوقوف العابر^(١) على رسوم الحيام . ولذا استقلت به القصائد ، دون الوقوف على الأطلال . وقد تشوب الوقوف على الآثار روعة الإعجاب ، أو الرغبة فى العظة والاعتبار . ويستمتع وصف الآثار الإشادة بمحضرة أهلها ؛ إما لأنهم من بنى الوطن أو من أبناء القومية ؛ وإما لما بينهم وبين أبناء القوم من صلات . وما أكثر^(٢) من وقفوا على آثار الفرس وآيات حضارتهم من الشعراء ، سواء كانوا أصلاً من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعراً عربياً^(٣) ، أم كانوا من العرب الذين استنطقوا تلك الآثار ، واستخرجوا منها آيات العبرة والعظة . وخير من تمثل به لهؤلاء فى القديم ، هو « البحتري » فى وقوفه على « إيوان كسرى » بالمدائن ، فى سينيته الشهيرة ، وفيها يصف نفوره

(١) كانت العرب تقف على الأطلال فى عبورهم بها ، من فوق المطى ، فإن كانت الأطلال على سنن الطريق قال الشاعر : قفا ، أوقفوا ، أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا أو عوجوا ؛ ولا يكادون يذكرون الوقوف نزولا عن المطى ، ولهذا نقدوا مثل كثير فى قوله :

خليلٌ ، هذا ربع عزة فاعقلا قلو صيكا ، ثم ابكيا حيث حات
ولا تعقل القلوس إلا إذا نزل عنها راكبها (انظر : أبو القاسم الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص ٣٩٧ — ٤٠٠) .

(٢) انظر مثلاً : ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمداني) : مختصر كتاب البلدان ، ليدن ، ١٣٠٢ ، ص ١٥٨ ، وفيها شعر فى وصف إيوان كسرى والاعتبار بآثار الفرس وعجائبهم — وكذا ص ٢١٣ فى نفس الموضوع لشاعر آخر — ثم فى ص ٢١٤ — ٢١٦ فى وصف تمثال حصان « شبديز » وهو حصان « كسرى پرويز » — وص ٢٤٠ — ٢٥٥ شعراء آخرون يصفون آثار همدان .

(٣) لاحظ ما سبق أن قلناه فى هذا الكتاب فى السطور الأخيرة من ص ٩ .

من الناس حتى الأقارب ، وضيقه بالدهر وأحداثه ، ثم يريد أن يهرب من
حاضره ، بزيارة الإيوان والتسلى به :

حضرت رحلى الموم فوجي ت إلى أبيض المدائن عنسى
أتسلى عن المخطوط وآسى لمحل من آل ساسان درس
أذكر تنسيهم الخطوب التوالى ولقد تذكر الخطوب وتنسى
ثم يصف الإيوان وصفاً رائعاً ، مقارناً فى وصفه بين ذلك الأثر الجميل فى
وقوفه عليه وبين أطلال العرب فى بكاء سواه عليها ؛ وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه
من أن الوقوف على الآثار امتداد للوقوف على الأطلال ، يقول البحرى :

حل لم تكن كأطلال سعدى فى قفار من البسابس ملس
ومساع ، لولا الحجابة منى ، لم تطقها مسعاة عنس وعبس^(١)
ثم يصور مشاعره ، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التى هى ليست
ديار العرب ؛ ولكنها ديار أصدقاء العرب لعصره :

عمرت للسرور دهرأ فصارت للتعزى رباعهم والتأسى
فلها أن أعينها بدموع مواقفات على الصبابة حبس
ذاك عندى ، وليست الدار دارى باقتراب منها ، ولا الجنس جنسى
غير نعى لأهلها عند أهلى غرسوا من ذكائها خير غرس^(٢)

هذا ؛ وفى العصر الحديث سار شوقى على نهج البحرى حين نظم سينيته
الأندلسية الشهيرة . وفيها يصف حاله فى المنفى وضيقه بمن نفوه ، ويصف بعض

(١) الحلة : جملة بيوت الناس ، أو المجلس والمجتمع — البسابس : جمع بسبس ، يفتح
أوله وثالثه ، هو القفر الحالى . وعنس وعبس قبيلتان سميتا باسم أبويهما .

(٢) انظر للقصيدة : البحرى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : ديوان ، القاهرة

مناظر مصر . ثم يغيب عن حاضره في حلم تاريخي ، يقف فيه على آثار العرب في الأندلس ، محاكياً البحتري في وقفته تلك . يقول شوقي :

وعظ البحتري إيوان كسرى وشفنتي القصور من عبد شمس
ثم يوجز قصده ، من التأسي والاعتبار بماضي العرب المجيد ، في آخر بيت من قصيدته :

وإذا فانتك التفات إلى الما ضى فقد غاب عنك وجه التأسي^(١)
ذاك موجز مفهوم هذا الجنس الأدبي في الشعر العربي ، وتطوره من الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الآثار .
وقد أثر الأدب العربي في الأدب الفارسي فيما يخص هذا الجنس الأدبي ، بنوعى الوقوف السابقين :

وقد كان الوقوف على الأطلال في الأدب الفارسي تابعاً للقصيدة الغنائية ، على نحو ما في الشعر العربي . وحسبنا أن نذكر مثلاً لذلك الشاعر الفارسي « منوچهری » المتوفى في أواخر القرن الخامس الهجري (أوائل القرن الثاني عشر الميلادي) في قصيدة من ديوانه ، يمدح فيها عظيماً من عظماء عصره ، ويقف في بدئها على الأطلال . ثم يضيق ذرعاً بفراق حبيبته ، فيرحل في شعره على ناقة كما يفعل شعراء العرب ، فيصادف ركب حبيبته الراحلة مع صاحباتها من الغيد ، فيتم اللقاء والترحاب ، ويعقرهن ناقته . ثم يشارك حبيبته رحل ناقته ، فيحس أن مركبه السماك والثريا بعد أن كان مركبه من نجائب الإبل ، فينظر — من عليائه في عالم اللطائف — إلى مكانة ممدوخه : « أبورضا » العظيم في مناقبه ، ويتخلص بذلك إلى الاسترسال في مدحه^(٢) .

(١) انظر أحمد شوقي : الشوقيات ، ج ٢ ص ٥٤ — ٦١ .

(٢) انظر ديوان « منوچهری » ، طبعة باريس ١٨٨٦ ص ١١ — ١٣ .

ثم تطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف على الآثار في الأدب الفارسي ،
على نحو ما سبق أن ذكرنا في الشعر العربي كذلك . وحسبنا أن نشير هنا إلى
قصيدة الشاعر الفارسي : « خاقاني » (أفضل الدين ابراهيم بن علي الشيرواني)
المتوفي في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي ، في قصيدته في إيوان كسرى أنوشروان
بالمداين ، وهو نفس موضوع قصيدة البحتری السابقة الذكر ؛ وفيها يستنطق
الإيوان حكماً ومواعظ ، ويعتبر في موقفه ، باكياً على أجداد القرس الدائرة^(١) .

ويندرج في نفس الجنس الأدبي السابق الوقوف على أطلال البلاد بعد
تخريبها في الحروب ، وقد أثر الأدب العربي فيها أيضاً في الأدب الفارسي .
فالحريرى ، مثلاً ، يبكي بلسان بطله في المقامات : « أبي زيد السروجي » ، على
بلدته « سروج » التي خربها الصليبيون عام ٤٩٤ هـ (١١٠٠ م) . وتلك واقعة
حقيقية يعبر عنها الحريري في قطعة شعر ، في المقامة الثلاثين . وأسلوبه فيها موجز ،
قوى ، يترك فيه الحريري التلاعب بالألفاظ ، مما يدل على أنه صادق يستوحى
قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة^(٢) .

وقد حاكاه القاضي حميد الدين بلخي المتوفي عام ٥٥٨ هـ^(٣) (١١٦٦ —
١١٦٧ م) في مقاماته الفارسية التي بدأ في تأليفها حوالي عام ٥٥٢ هـ (١١٥٧ م)^(٤) .
ففي مقامته العشرين ، يقف ، ثراً ، على أطلال مدينته : « بلخ » ؛ ويطلق العنان
لأشجانه ، ويبكي على خرائبها ، ويزرف الدموع حارة على أصدقائه ومواطنيه

(١) ديوان خاقاني ، طبعة طهران ، عام ١٩٣٨ ص ٣٦٢ .

(٢) الحريري : مقامات ، المقامة الثلاثين .

(٣) ابن الأثير : الكامل ، ج ١١ ص ١١٨ ، ويذكره باسم القاضي أبي بكر المحمودي .

(٤) انظر : حميد الدين : مقامات حميدي ، طهران ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣) ص ٣ — ٥ .

فيها ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين عنها .
وفي الحقيقة يستوحى المؤلف الفارسي هذا حقيقة واقعة في غزو « الغز » لتلك المدينة
وتخريبها عام ٥٤٨ هـ (١١٥٣ - ١١٥٤ م)^(١) .

والآن وقد فرغنا من أهم أجناس الأدب الشعرية التي وعدنا بدراستها من
وجهة نظر مقارنة ؛ نبدأ بدراسة أهم الأجناس النثرية كذلك : من القصة ، ثم
التاريخ إذا كان ذا طابع أدبي ، ثم المناظرة والحوار .

١ - القصة :

تأخر ظهور النثر القصصي في الآداب العالمية عن الملحمة والمسرحية . فالقصة
آخر الأجناس الأدبية وجوداً في تلك الآداب ، وكانت أقلها خضوعاً للقواعد ،
وأكثرها تحملاً من قيود النقد الأدبي . وكانت تلك الحرية سبباً في نموها السريع
في العصور الحديثة . فسبقت الأجناس الأدبية الأخرى في أداء رسالة الأدب
الإنسانية . وأصبحت في الآداب الكبرى تفوق المسرحية ، وحلت مكانة
اجتماعية وفنية لا يفضلها فيها جنس أدبي آخر .

وقد وجدت في الملاحم اليونانية عناصر قصصية ، هي التي مهدت لظهور النثر
القصصي فيما بعد . وقد تم أول ظهور ذلك النثر القصصي في الأدب اليوناني في
القرن الثاني بعد الميلاد . وكانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمي . فكانت
حافلة بالمغامرات الغيبية ، وبالسحر والأمور الخارقة . ويتمثل النموذج العام
لأحداث قصص ذلك العهد في افتراق حبيبين ، تقوم الأخطار المروعة ، والعقبات
المؤسفة ، حداً فاصلاً بينهما ؛ ويفلتان منها بطرق تفوق المؤلف . ثم تحتم القصة

(١) المرجع السابق ، المقامة العشرين ، ص ١٦٥ وما يليها . وكذا :

Rieu: *Catalogue of Persian Manuscript*, vol. II, p. 747.

ختاماً سعيداً بالتقاء الحبيبين^(١) .

وأما في الأدب اللاتيني ، فقد ظهرت القصة فيه في أواخر القرن الأول بعد الميلاد ، على نحو مخالف للقصة اليونانية في بادئ الأمر ، كما في قصة «ساتيريكون» التي ألفها «پترونيوس» . وهي هجائية ، تصور مغامرات شائنة لصعلوكين وخدامهما ، وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد «نيرون» ، وتصف العادات والتقاليد في سخرية مرة ، كما تحكى كثيراً من حيل السحرة واللصوص . ثم تأثرت القصة اللاتينية بالقصة اليونانية . وأشهر قصة يمثل بها لذلك التأثير هي قصة «المسخ» أو «الحمار الذهبي» ألفها «أپولايوس» Apulius في النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد . ولها أصل يوناني مجهول للمؤلف^(٢) .

(١) من أشهر القصص اليونانية لذلك العهد قصة : «قصة تياجينس وخاركليا» Theagenes and Chariclea أو «أسيرا الأحباش» Aethiopica ، وهي من تأليف «هليودور الفينيقي» في القرن الثالث بعد الميلاد . وهي قصة فتاة بارعة الحسן مجهولة الأصل ، تحب أميراً يونانياً حباً عفواً ، ويقسمان على أن يظلا طاهرين حتى الزواج . ثم يرحلان إلى مصر ، بمساعدة قسيس مصري كان في اليونان . وتصادفهما في طريقهما عقبات كثيرة : عواصف البحر ، وهجوم القرصان وقطاع الطرق ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . ويريان عجائب غير مألوفة ، كأقوام يحسبون أحياء على حين هم موتى ؛ وموتى يتكلمون .. وأخيراً يصل الحبيبان إلى الحبشة أسيرين في حرب . وبينما هما على وشك الفتك بهما ، إذ يكشف أن الفتاة ابنة ملك الناحية ، فتزول كل العقبات في سبيل زواجهما ، وينعمان بحياة سعيدة .

ومن هذه القصص الشهيرة أيضاً قصة : «دافنيس وخلويه» Daphnis and Chloe ، ألفها «لونجوس السوفسطائي» في القرن الثالث بعد الميلاد ، ومكان القصة جزيرة «لسبوس» . وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين ثؤوبان — في فترتين متعاقبتين — لقيطين هما «دافنيس» و «خلويه» يرعيان اليهم . فينشأ بينهما حب قوى ولكنه عف — على حسب التقاليد اليونانية دائماً — ويصادفان فيه عقبات كثيرة ، ويهانان آلاماً ، ويساعدهما إله الرعاة «پان» Pan على التخلص منها ، إذ يكتشف أصلهما ، فيعلم أنهما ولدا أميرين من تلك الناحية ، والقصتان السابقتان كان لهما تأثير في الآداب الأوربية حتى العصر الكلاسيكي .

(٢) وموضوع قصة «المسخ» Metamorphoses أو «الحمار الذهبي» يتلخص في أن «لوسيسوس» يذهب عند ساحرة ، فيطلب منها أن تطلبه بدهان ليصير مخلوقاً آخر ، =

وفي هذا كله كانت القصة قريبة من أصلها الملحمي . فالقاص ينهج منهج الشاعر في نزعته إلى غير الواقع . والقاص والشاعر كلاهما كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، على حين لا تعباً بالواقع ولا تحفل به . وبذلك سبقت القصة الخيالية إلى الوجود القصة الواقعية ، كما سبق الشعر الفنى^(١) ؛ إذ كان كل منهما يحتاج من مورد واحد .

وفي العصور الوسطى الأوربية وجدت قصص ذات طابع شعبي هي «الفابليو» ، وقد سبق أن ذكرنا خصائصها العامة ، وتأثير الثقافة العربية فيها^(٢) ؛ على أن هذه القصص لا تندرج في القصة في معناها الفنى ، ولم تساعد على تطوير مفهوم القصة بعامة . وإنما نشير إليها في دراساتنا المقارنة ، لأنها مجال من مجالات نفوذ الأدب العربى والشرقى إلى الآداب الغربية في العصور الوسطى .

وأهم ما نغنى بذكره هنا من قصص العصور الوسطى هو قصص الفروسة

= فتعطته دهاناً يتحول به إلى حمار ، ويقع في أيدي كثير من الناس ، من اللصوص وسواهم . ويقاسى الجوع وضربات العصا ، ويطلع على ضروب الفسق والعار . ثم يعود إلى حالته الأولى على يد كاهن للالهة « لايزيس » ، ويشيد بإيزيس ودينها . وبعد التحول إلى إنسان تصير آراء المؤلف واضحة كأنه كان يتقمص في خياله ذلك الحمار ، فيهبو العادات والتقاليد . وقد أول هذا التحول بانحطاط الإنسان إذا استسلم لغرائزه الحيوانية ، ونجاته بالشريعة والحن . ومن القصص الفرعية الدخيلة في القصة ، قصة الفاتنة : « بسوخيه » Psyché وحب الإله « كوبيدون » لها ، ثم هيامها به ، وتعرضها لكثير من الحن في سبيل ارتقاءها إلى المقام الإلهى ، ثم حظوتها بمرتبة الخلود . وهى تشغل في القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس . وقد اتخذت فيما بعد رمزاً للحب الإلهى ، وارتقائه بالنفس إلى مرتبة الخلود . انظر : H. Le Haire: *Essai sur le Mythe de Psyché*, pp. 140-146.

(١) انظر : F.C. Green: *French Novelists*, vol. I, pp. 1-2.

وكذا كتابي : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٦٤ — ٥٥٥ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٤ — ٧٢ .

والحب ؛ وفيها بدأ تأثير عربي ذو قيمة أدبية كبيرة ظل طوال العصور الوسطى ،
وشطراً من عصر النهضة ؛ ونفصل فيه القول بعض التفصيل :

وذلك أنه على الرغم من طابع الحب العف في قصص اليونان ، لم تكن المرأة
فيه ذات مكانة تخول لها سلطاناً على الحب ، كما في قصص الفروسة على نحو
ما سنشرح . وقد أشاد أفلاطون بقيمة الحب وأثره في قيادة النفوس إلى الحقائق
الكبرى عن طريق العاطفة ؛ ولكن ظلت نظرياته محصورة في دائرة الفلسفة . على
أن الحب عنده له معنى أوسع وأشمل ، لا يقتصر على حب المرأة وحدها . ولذلك
لم يكن لفلسفته صدى مباشر في القصص ، حتى عرفه العرب ففلسفوا به عاطفة
الحب في شعرهم وقصصهم الصوفية . على أن عاطفة الحب لديهم كانت ، منذ نشأتها ،
وليدة خلق الفروسة العربية ، ثم تأثرت تأثراً عميقاً بالدين الإسلامي قبل فلسفتها
بتأثير أفلاطون^(١) .

وفي الأدب الروماني ألف «أوفيدوس» Ovidius (٤٣ ق.م — ١٨ م) كتاباً
أسماءه : « فن الحب »^(٢) ، يعلم فيه الرجال كيف يحظون بحب النساء ، ويعلم فيه
النساء كيف يستسدين مودة الرجال ، على طريقة لم يلتزم فيها حدود الخلق ، ولم
يراع فيها أية مكانة للمرأة . والمؤلف في هذا الكتاب مستهتر ماجن يدمغ عصره
بالفسق والفجور . ومن هذه الناحية اكتسب الكتاب صورة هجاء اجتماعي .
وقد أراد «أوفيدوس» أن يستدرك ما صنع ، فألف كتاباً آخر عنوانه : «علاج
الحب»^(٣) في لهجة ساخرة أيضاً ، يصرح فيه أنه ألف كتابه الأول يقصد فيه

(١) قد فصلنا القول في ذلك تفصيلاً ، وأوردنا ترجمة نصوص أفلاطون ، وحددنا أثرها
في كتابنا : الحياة العاطفية في الأديين العربي والفارسي ، انظر على الأخص : الفصل الأول من
الباب الأول ، ثم الباب الثالث .

Publius Ovidius: Ars Amatoria.

(٢)

Remedia Amoris.

(٣)

غير السراة الشرفاء من القوم ، ويسدى نصائح لمن يبتلون بالحب فيرون نقائص النساء فضائل ، فيشير عليهم أن يتفكروا فى النقائص الجسمية الطبيعية فى المرأة ، وهى نقائص من شأنها أن تقضى على وله المحبين البله . ويظهر من كتابيه السابقين أن الحب مجون ودعابة ، ولا جد فيه ^(١) .

وفى العصور الوسطى الأوربية ، ظلت المرأة فى المجتمع وفى الأدب لا يؤبه بها ، حتى القرن الحادى عشر . وحينذاك أخذ يظهر خلق الفروسة الذى يزواج بين أخطار الحرب وأخطار الحب . ولا يهمننا هنا تفصيل القول فيما يخص الشعر الغنائى من هذا الاتجاه ؛ ولنا إليه عودة فى القسم الثانى من هذا الفصل ، ولكننا نجمل القول الآن فيما يخص القصة منه .

فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى ، ألف من يدعى « أندريه لوشاپلان » André le Chaplain كتاباً باللاتينية سماه : « فن الحب العف » ^(٢) ، وفيه يذكر إدراكاً جديداً للحب لم يكن للأدب الأوربى به عهد حتى ذلك القرن . وفيه ترتفع المرأة إلى مكانة لم تحظ بها من قبل فى أوربا . ويخضع الفارس لها كما يخضع التابع للسيد صاحب الإقطاع فى تلك العصور . فالفارس يضعفى فى سبيل حبها ، ويبكى ، فى يسر ، حين يهدده الخطر فى حبه ، ويعد ضعفه أمامها نبلاً وسمواً لا استكانة فيه ولا ضرر بسببه . والحب طاهر ، بل هو على رأس الفضائل . فهو الذى يعلم الحب الكرم ، ويبعث على التمسك بالخلق الكريم . ولا يصح للمرء أن يحب أكثر من امرأة ، ولا أن يحب امرأة غير كريمة الخلق . فالطهر والحياء والصدق والوفاء والتضحية هى دعائم الحب النبيل ؛ حب يكتنفه الحرمان ، ويطيب للمحب فيه العذاب ، ويشق عليه الظفر

(١) انظر ما عدا نصوص الكتابين هذا المراجع :

Laffont-Bompiani, op. cit., p. 170, IV, p. 241.

Ars Honeste Amande.

(٢)

بما يؤمل من غاية^(١).

« فمن أين أتى ذلك الإدراك الجديد للحب الذي يظل دائماً محروماً ؟ إذ أن هذا الغناء الشاكي للمحبة الفاتنة المتأينة المتعالية أبداً ... نظرة جديدة للمرأة لا نظير لها في الآداب الأوربية القديمة »^(٢).

قد يكون لروح الفروسة في الحروب آنذاك — وبخاصة الحروب الصليبية — بعض الأثر في النظر إلى المرأة نظرة تبجيل ؛ إذ أن من طبيعة الفارس أن ينبل في عاطفته ويصدق . وقد يكون لانتشار الثقافة بين صفوف النساء ، ومخالطتهن قصور الملوك ، أثر كذلك في الإشادة بمكانة المحبوبة . ولكن ذلك كله غير كاف في شرح هذه الظاهرة الجديدة لدى المنصفين من الباحثين .

على أنه من الثابت أن هذا النوع الجديد من الحب قد سبق رقى المرأة اجتماعياً في ذلك العصر ، وجاوز العادات والتقاليد السائدة العامة التي لم تكن قد وصلت فيها المرأة إلى تلك المكانة التي يشاد بها في الشعر والقصة^(٣).

ومن المقطوع به أن هذا الإدراك الجديد للحب — في القصة والشعر معاً — قد نشأ على أثر اتصال الغرب بالشرق ؛ إما في الحروب الصليبية ، وإما عن طريق العرب في الأندلس .

و « ماري دي فرانس » أميرة إقليم « شامپانيا » — وهي التي ألف « أندريه » السابق الذكر لها كتابه في الحب في أواخر القرن الثاني عشر —

(١) المرجع السابق الفصل السابع والثامن ، وكذا : J. Lafitte Houssat: *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris, 1950, chap. III.

وكذا: Gustave Cohen: *La vie littéraire en France du Moyen-Age*.

(٢) انظر: Denis De Rougemont: *L'amour et l'occident*, pp. 70-7. Paris, 1949, p. 150.

(٣) المرجع السابق ص ١ — ٧٢ .

هي بنت الملكة «إليونور» Eléonore حفيدة «جيوم التاسع» الذي كان أمير «پواتيه» ودوق «أكيتانيا» (١٠٧١ — ١١٢٧) ؛ وهو أول شعراء «التروبادور» ، وقد اشترك في الحروب الصليبية ، وكان على دراية بالثقافة العربية في الأندلس والشرق ، وقد ظهر في شعره الغنائى هذا الإدراك الجديد العاطفى أول ما ظهر .

وأميرة إقليم «شامپانيا» السابقة ، هي نفسها التي كانت تشمل برعايتها الشاعر القصصى الفرنسى : «كريتيان دي تروا» Chrétien de Troyes الذي ألف لها قصصاً فيها يتجلى الحب على حسب قواعده المذكورة فى كتاب «فن الحب للعف» الذى سبق أن أشرنا إلى مضمونه^(١) .

وحقاً من يقابل بين قواعد الحب فى ذلك الكتاب وبين إدراك العرب لحب الفروسة العف ، كما كان فى الغزل العذرى — وبخاصة على حسب الكتب العربية القديمة التى درست هذه الحياة العاطفية عند العرب — يجد تشابهاً كبيراً بين هذين النوعين من الحب لدى العرب والأوربيين فى تلك الفترة . ومن أشهر هذه الكتب العربية كتاب : «الزهرة» لأبى بكر محمد بن داود الإصفهاني الظاهري المتوفى عام ٢٦٩ هـ (٩٠٩ م) ؛ وقد حاكاه ابن حزم الأندلسى (أبو محمد على بن أحمد بن سعيد) ، المتوفى عام ٤٥٦ هـ (١٠٢٢ م) فى كتابه : «طوق الحمامة» . والكتاب الأخير متقدم على كتاب «شابلان» — المذكور قبل — بأكثر من قرن .

(١) انظر : A.R. Nykl: *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provencal Troubadours*, Baltimore, 1946, pp. 372-373.

وكذا : Lafitte Houssat, *op. cit.*, pp. 49-50; G. Cohen, *op. cit.*, p. 65.

والقرائن التاريخية السابقة تحمل على الاعتقاد أن هذا الإدراك للحب — على نحو فريد في الآداب الأوربية — إنما ظهر في تلك الفترة بتأثير حب الفروسة العربى بعد أن أشرب أهله روح الإسلام ؛ فعبثوا في شعرهم العربى عن عاطفتهم العفة الخالصة ، وخضعوا للمرأة خضوع القرسان المؤمنين . ثم جاء نقادهم فسنوا أصولاً لهذا الحب في كتبهم . ومن أشهرها الكتابان اللذان ذكرناهما . على أن هذين الكتابين متأثران — في الناحية النظرية — بفلسفة «أفلاطون» «وأفلوطين» ؛ هذه الفلسفة التى غذت العواطف العربية الإسلامية الأصيلة ولكنها لم تخلقها^(١).

ومن القواعد التى يذكرها «شاپلان» فى كتابه السابق أن الحب لا يهيم بسوى محبوبة واحدة ؛ وأن الحب يظهر عليه بهت الخشوع أمام حبيبته ، ويضطرب قلبه بمحضرها ، ولا يقصر فى أى مطلب تريده منه حبيبته ولو تحمل فى ذلك المشاق ؛ وخيالها دائماً نصب عينيه إن غابت عنه . وعليه أن يكتم حبه ، لأن إذاعة الحب سبب من أسباب القضاء عليه . ثم عليه أن يكون كريماً غير بخيل . إذ الكرم صفة جوهرية لعاطفة الحب الصادق . على أن خضوع الحب وتجشمه المشاق لا عيب ولا استكانة فيه . وهذه كلها — كما نعلم — يفيض بها الشعر العربى ، ثم ينص عليها كل من تعرضوا لدراسة هذه العاطفة من القدماء ؛ ومنهم محمد بن داود وابن حزم فى كتابيهما السابقين^(٢).

(١) انظر كتابى : ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى ، الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الفصل الأول من الباب الثالث ، والمراجع المبينة به . .

(٢) انظر : Lafitte-Houssat, op. cit., pp. 43-48.

وقارنه مع : ابن حزم (أبى محمد على بن أحمد بن سعيد) طوق الحمامة ، القاهرة ، ١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م صفحات ٦ — ٨ ، ١١ — ١٣ ، ١٧ ، ٤٢ — ٤٧ ، ٣٦ — ٣٧ ، ٧٨ — ٧٩ — وهى أفكار يعترف المؤلف أنه أفاد فيها من محمد بن داود فى كتابه : «الزهرة» ، وقد ذكرنا آراء ابن داود فى كتابنا : الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، الباب الثالث الفصل الأول ص ١٥٥ — ١٦١ .

وقد كانت العقبة التي تقف في سبيل اعتراف الباحثين بهذا التأثير هو عقيدتهم الخاطئة في أن العاطفة العربية لم تحترم المرأة ، ولم تكن لها فيها مكانة كريمة . وقد رد عليهم كثير من المستشرقين المدققين ، ووافقهم آخرون من الباحثين المنصفين ؛ مما ليس هنا مجال تفصيله^(١) . ويهمننا هنا بيان أثر ذلك التأثير فيما يخص القصة .

وحسبنا أن نضرب مثلاً بقصة : « لانسيلو » أو « الفارس ذو العربة » التي ألفها « كريتيان دي تروا »^(٢) بناء على طلب « ماري دي فرانس » أميرة إقليم « شامبانيا » . وقد سبق أن ذكرنا أنها هي التي ألف لها « شاپلان » كتابه : « فن الحب العف »^(٣) . وفي هذه القصة يتحمل الفارس « لانسيلو » محناً كثيرة في سبيل تخليص حبيبته الملكة « جينييفر » Guenièvre من السجن الذي وضعها فيه العملاق « ميلياجان » Méléagan . ومن هذه المحن عبور الفارس على جسر هو سيف حاد فوق نهر مروع هائل يسمى : « نهر الشيطان » . ولا يستمع الفارس في ذلك إلى تحذير إخوانه ، ولا يروعه منظر الأسدين اللذين ينتظرانه على الشط الآخر . ذلك أن الموت أهون عليه من النكوص أمام حبة . ومن هذه المحن كذلك مبارزته مع العملاق : « ميليا جان » مبارزة فريدة يتمثل فيها له الموت الرهيب . ويكاد يضعف ، لولا أنه يرى حبيبته من بعيد تطل من النافذة . ويخرج من النزال منتصراً لا يطلب جزاء على ذلك سوى بسملة من حبيبته . وتضمن عليه بها ، لأنه كان قد تردد لحظة في ركوب « عربة » لمعرفة

(١) انظر مثلاً : G. Cohen, *op. cit.*, pp. 64-69; R. M. Pidal: *Poesia Arabe y Poesia Europea*, pp. 1-62.

وكذا : Robert Briffaut: *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, pp. 13-18, 23-29 et *Passim*.

(٢) Chrétien De Troyes: *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette*, vers l'an 1170.

(٣) انظر هذا الكتاب من ٢٠٥ — ٢٠٦ .

مكانها في السجن ، وإنما كان قد تردد لأن تلك العربية كان لا يركبها رجل ذو مكانة . ويرضى الفارس بحكم حبيبته القاسى ، لأنه ليس له إلا أن يطيع . ويدوم على حبه . ثم يحصل بعد ذلك على رضاها بمغامرات ومصارعات أخرى . وهذه القصة هي خير تطبيق لنظرية « شاپلان » في نوع الحب الذى لم يكن له نظير في الأدب الأوروبى من قبل ، وبخاصة من جهة سيطرة المرأة وخضوع المحب التام لها^(١) . هذا ؛ والقصة السابقة نظمها مؤلفها شعراً في حوالى سبعة آلاف بيت . وقد أثر هذا الإدراك العام للحب في كثير من كتاب العصور الوسطى وشعرائها . ومن تأثروا به « دانتة » في ملحمة « الكوميديا الإلهية » كما بينا من قبل^(٢) . وقد استمر هذا التأثير في الأدب الأوروبى طوال العصور الوسطى وفي عصر النهضة . وطبعى أن تتأصل قصص الفروسة والحب في معناها السابق في الأدب الأسباني ، لتوافر الصلات بين الأدب الأسباني والثقافة العربية منذ الفتح الإسلامى للأندلس .

ومن أشهر القصص الأسبانية التى اتخذت نموذجاً لقصص الحب والفروسة طوال عصر النهضة ، وأثرت بهذا الطابع في الآداب الأوربية ، قصتان : إحداهما للكاتب الأسباني : « سان پدرو » من رجال النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، وعنوان قصته : « سجن الحب »^(٣) ، وقد نشرها عام ١٤٩٢ م ؛ والقصة

(١) يوجد وجه شبه قوى بين هذه المخاطرات وبين المخاطر التى يحكيها بديع الزمان في مقامته « البشرية » على لسان فارس أيضاً يقوم بمغامراته في سبيل ظفريه بفتاة في حوزة أبيها ، فيصرع الأسد ، ويصرع الحية ، ولكنه — وهو على وشك حصوله على ما يريد — يصادف من هو أشجع منه ، فإذا هو ابنه ؛ انظر : بديع الزمان الهمداني : مقامات ، المقامة البشرية . ولكن لا سبيل إلى إثبات صلات تاريخية بين هذه المقامة العربية والقصة الفرنسية السابقة .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٥١ — ١٥٣ وكذا :

R. Briffault: *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, Paris 1945, pp. 148 et sq.; 208-211.

(٣) *la Cárcel de Amor* مؤلفها : San Pedro . وفيها يتخيل المؤلف أنه ضل =

الثانية للكاتب الأسباني الآخر : « جارثي أوردونيس » أو « رودريجيس دي مونتاقو » . وعنوانها : « أماديس دي جول »^(١) ، وقد نشرها عام ١٥٠٨ م .

== يوماً في « سيرامورينا » فرأى فارساً هائلاً ، في يده اليسرى درع من حديد ، وفي عنقه رأس امرأة مرسوم على صفحة من حجر [هذا الفارس تمثيل للحب] يحجر وراءه فتى حزيناً إلى سجن هو سجن الحب ، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة [هذه الصخرة رمز الوفاء] — والسجن ذو أعمدة أربعة : الذاكرة والذكاء والإرادة يشد من أزرها العقل . ويجلس السجن على كرسى من نار ، وينتهي لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا الحب هو « لوريانو » ، وحبته هي « لوريولا » التي تستهين في بادئ الأمر بحبيبها ، ولكن تميل إليه عقب تدخل المؤلف بينهما ، فيتبادلان الرسائل . وإذا غريمهما « پرسيو » يشى بها للملك ، فتحجب « لوريولا » في قصر ذلك الملك . ويتبارز « لوريانو » و « پرسيو » ، فينهزم الأخير ، ويفقد يده اليمنى في المبارزة ؛ ولكن شيع على الأثر أن الحبيين التقيا في مكان مريب ، فيحكم على الفتاة بالموت [كان الموت عقوبة المرأة إذا قامت بينها وبين الرجل علاقة غير مشروعة ؛ انظر J. Lafitte Houssat, op. cit., pp. 11-14] — وينقذها « لوريانو » ويقيم معها في قصر يتحصن به ضد جند الملك على أن « لوريولا » تأبى بعد ذلك أن تعترف بحب الفتى ، لأنها كانت مظنة ربة بسية ، وهي تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره ألا يحضر لقائهما . ويطيع الحبيب أمرها يائساً . وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لهن ، يرد عليه رد الفارس قتلاً : إن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الفتى عقب ابتلاعه آخر رسالة لحبيته . وإنما مات لأنه لم يستطع أن يحقق حلم سمادته في الحب .

(١) Amadis de Gaula للكاتب Garcí Ordóñez o Rodríguez de Montalvo

وملخصها أن « أماديس » ابن غير شرعي من « پريون » الملك ؛ ويتركه الأب عند ولادته في زورق في المحيط ، ويلتقطه « شاندايه » على شواطئ أيرلندا . ثم يتعرف بالأميرة « أوريان » بنت « ليسفارت » ملك إنجلترا . ويقوم بين الفتى والفتاة حب قوي طاهر يقسمان فيه على الوفاء ، ثم يرحل « أماديس » فارساً يحوز الجند في مغامراته . يصعبه خيال « أوريان » يهون عليه الصعاب . وفي طريقه ينتصر على العملاق « أيس » عدو الملك « پريون » فيستقبله الملك مرحباً ، ويتعرف عليه ابناً له بوساطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معه حين وضعه في الزورق عقب ولادته . وبينما هو في مغامراته الكثيرة تهمة حبيته بأنه خائن ، وتحرم عليه الحضور أمامها فيخضع لأمرها يائساً . ويعزل الناس ، ويقع على الصخرة المسكينة Peña Pobre ويسمى نفسه « الجليل القاتم » Beltenebros — وإنما كان حزيناً لأن حبيته جحدت وفاءه . وهذا الجحد أشد عليه من الموت . ولكن لا تلبث حبيته ووالدها أن يدعوانه لنجدتهما ، فينتصر في مغامرات جديدة ، ويتزوج نصره بزواجه من حبيته ، وزواج آخرين من رفاقه بمن أحبوا . ثم تظهر « أورجاندا » — وهي الروح الخفية التي كانت دائماً موكلة بحبيته — فتتنبأ لابنه « اسبلنديان » أنه سيكون فارساً كأيته .

وفي القصتين يتفق الجانب العاطفي مع روح الفروسة . فالوفاء لدى الحب غاية في ذاته . وفي سبيل الحب تهون كل الغايات ، ويتغلب على كل الصعوبات . وعلى الحب أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع التام لأمر حبيبته ، ولو كان في هذا الخضوع هلاكه . وقد أثرت القصتان السابقتان في جميع الآداب الأوربية في عصر النهضة .

وقصص الفروسة والحب تحتوي على جانب عاطفي ذاتي ذي طابع إنساني تفوق به الملاحم . ولكنها بعد ذلك تقرب من عالم الملاحم ، لأن أخطار الحب فيها شاذة تشبه ما في سيرة بطل الملاحم . فالبطل في القصة مثال الفارس الكامل ، يعيش في عالم بعيد من الحقيقة ، وتحميه قوى غيبية . ثم إن هذه القصص متخلفة في نضجها الفني ؛ إذ لا يربط الحوادث فيها سوى شخصية البطل الذي لا يزال ينتقل من نصر إلى نصر . فالوحدة العضوية لا وجود لها . على أن مثل هذه القصص ، في مثالياتها ، تبعد كثيراً عن الواقع بعجائبيها ، وتسير رتيبة في أحداثها . فهي تصوير لكفاح الفارس المنتصر دائماً ، وتأتي النهاية المكرورة غالباً من ظفر الفارس بإعجاب حبيبته وقضائه على كل العقبات .

وقد سخر « سرقانتيس » الأسباني من أدب الفروسة وما فيه من تصنع وزيف في قصته الخالدة : « دون كيخوته » ، إذ قلد قصص الفروسة تقليداً ساخراً ، ونقل مجال الحوادث من الجانب المثالي إلى الجانب الواقعي الأليم ، وتقدم كثيراً في التحليل النفسي لشخصيته : « دون كيخوته » . فجعل منه نموذجاً بشرياً ، بل كشف عن جوانب نفسية دقيقة تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام . وقد خجل « سرقانتيس » على من يبتعدون عن الواقع ، ويقطفون عيذان الكلمات بدلاً من سنابل الحقيقة . وساعدت دعوته تلك على أن تخطو القصة خطوة

أخرى نحو العناية بالواقع وما فيه^(١) ، على الرغم من أن معاصريه لم يفهموها حق الفهم^(٢) .

وكانت قصص الرعاة في عصر النهضة أقرب إلى الواقع من قصص الفروسة السابقة ، على الرغم من أن إدراك الحب واحد فيهما . ذلك أن قصص الرعاة تقل فيها العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر في السحر واستطلاع المستقبل . فالحوادث فيها إنسانية في جوهرها ، على الرغم من أنها رتيبة . وقد صور كتابها أماكن واقعية في بلادهم جعلوها مجال الحوادث التي دارت بين الرعاة . وليس هؤلاء الرعاة إلا أشخاصاً حقيقيين أرستقراطيين ، يلبسون من الرعاة والراعيات قناعاً ؛ فكان هؤلاء الرعاة والرعيان يمثلون شخصيات في قمة المجتمع ، لا في طبقة الوسطى أو الدنيا . وهذه القصص نشأت أولاً في الأدب الإيطالي ؛ ثم الأسباني ، ثم الفرنسي^(٣) .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر في أوربا وجد جنس جديد من القصص ، خطأ بالقصة خطوات نحو الواقع ، هو ما نطلق عليه قصص الشطار ؛ ووجد ، أول ما وجد ، في أسبانيا . وهو قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع ، وتسمى في الأسبانية : Picaresca ، وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه ، كأنها حدثت له . وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره . وحياته فقيرة

(١) انظر للملخص القصة كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الباب الثالث ، الفصل الأول ، وقد ترجم الجزء الأول منها الدكتور عبد العزيز الأهواني . وانظر كذلك : P. Hazard: *Don Quichotte*, Paris 1949, pp. 282-303.

(٢) المرجع السابق ص ٩٧ — ٩٨ .

(٣) انظر أمثلة لتلك القصص وموجزاً لها في كتابي السابق ، الفصل الأول من الباب الثالث ولا يعنيها هنا التفصيل في ذلك .

بأنسة يحياها على هامش المجتمع . ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكماً تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس ، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خيرٌ . وأول قصة من هذا الجنس القصصى فى الأدب الأسباني هى قصة عنوانها : « حياة لاساريو دى تورمس وحظوظه ومحنه »^(١) . وهى قصة تنبع من واقع الحياة فى الطبقات الدنيا ، وتصفها كما يلمها منطق الغرائز الصريح . وهى معارضة تامة لقصص الرعاة السالفة الذكر ، وتسير على نقيضها ، لأنها تصف واقعاً لا مثالية فيه ولا أمل .

(١) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas adversidades*

قصة قصيرة أسبانية ، نشرت أول مرة عام ١٥٥٤ م . ومؤلفها مجهول . فيها يصف « لاساريو » طفولته وأنه كان ابن طحان ، وسجن والده لانتفاصه دقيق عملائه ، فأت فى السجن . وقبل موته كانت أمه خلية عربى أسباني يعمل سائساً لدى غنى من الأثرياء . وما لبث أن اتهمه بخدومه بالسرقة ، فحكم هو وخيلته . فاضطر « لاساريو » أن يكسب عيشه بنفسه . فبدأ حياته شحاذاً على حسب ما أسدى له من النصائح . وقد امتدى إلى مرفقة أعمى داهية فى التسول ، فكان يكسب فى شهر أكثر مما يكسبه مائة أعمى فى سنة . وعلى الرغم من إعجابه بذلك الأعمى ، فإنه لا يلبث أن يختلف معه ، فيمتزم على تركه حين يرى نفسه قادراً على مباشرة مهنة التسول وحده . فيتهدز فرصة لتركه يصطدم بجدار تحت وابل من المطر . ويهرب منه لتركه وحظه . ثم يصبح خادماً عند قسيس صغير يعيش على أموال الصدقات ، ويأكل ويعطيه باقى طعامه . ويصف « لاساريو » بخله وجشعه ، وأثرته ؛ على حين هو فى الواقع فقير لا يكاد يجد ما يكفيه . ثم يصير فى خدمة نبيل صغير ، على غير ثراء ، لم يبق له سوى التشديق أمام الناس بالنبل ، وهو فى الحقيقة يعيش على التسول . فيضطر « لاساريو » إلى أن يتسول لحسابه ولحساب سيده . ويعطف على سيده لأنه جائع ، وهو يعلم بالتجربة لدع الجوع ، ولكن ذلك النبيل يفخر عليه بأنه متواضع فى جلوسه معه على مائدة واحدة مع أنه نبيل الأصل . فيحرمه ذلك التروير ميزة معرفة الجميل وفضيلة الصراحة ؛ وذلك لتعلقه بالشرف الكاذب . وينتقل بعد ذلك « لاساريو » إلى صحبة آخرين ، ولا يلبث أن يتركهم لأنهم لا يظهرون صراحة على ما هم عليه . ويؤثر أن يعيش كما هو بأقل مجهود وفى خلق من الصراحة التامة ، لا يحسب حساب الغد . وبعد مغامراته الكثيرة يفضل أن يشتغل سقاء ، ثم دلالة . ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالي ما إذا كانت خالصة له أم خلية قسيس يباركها ...

ويوجد وجوه شبه قوية بين قصص الشطار السابقة الذكر وبين المقامات العربية كما نعلمها عند بديع الزمان الهمداني ثم الحريري . ولما تبحث هذه المسألة بحثاً مقارناً بعد . ولكن الأدلة التاريخية تقطع بأن مقامات الحريري عرفت في الأدب العربي في أسبانيا . ومن كتاب العرب الأسبانيين من ألفوا مقامات على غرارها في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي ، مثل ابن القصير الفقيه ؛ ومثل « أبو طاهر محمد بن يوسف السرقسطي »^(١) . وقد شرح « مقامات » الحريري كذلك كثير من العرب الأسبانيين ؛ من أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى عام ١٢١١ م ، ثم أبو العباس أحمد الشربشي المتوفى عام ١٢٢٢ م . ثم إن مقامات الحريري ترجمت إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون ابن زقيبيل في القرن الثاني عشر الميلادي ؛ ثم ترجمها الخريزي وظهرت ترجمته عام ١٢٠٥ م ، وقد كانت هذه المقامات رائجة كل الرواج لا بين العرب فحسب ، بل بين العبريين والمسيحيين أيضاً ، ولهذا ترجموها إلى لغاتهم — وإذن قد لقيت هذه المقامات حظاً كبيراً في أدب العرب في الأندلس . وغير معقول أن تظل مجهولة لدى كتاب الأسبان وقصاصهم بعد ذلك^(٢) . وهذا التلاقى التاريخي هو الذي يفسر وجوه التشابه الكثيرة الواضحة بين المقامات وجنس قصص الشطار في الأدب الأسباني . وقد آثر كتاب الأسبان أن ينحوا منحاهما الواقعي على أن يسيرا على منوال قصص الرعاة المثالية ، فكان جهدهم ذا أثر كبير في القضاء على قصص الرعاة ، وفي التقريب بين القصة وواقع الحياة . وأثروا بذلك تأثيراً كبيراً في كتاب القصة في الآداب الأوروبية الأخرى .

ومن تأثر بهم في الأدب الفرنسي « شارل سورل » Charles Sorel في

(١) في مخطوطة برلين .

(٢) انظر Palencia (Angel González): *Historia de la literatura Arabigo-Española*, Madrid, 1945, pp. 134-135; 341.

قصته : « تاريخ فرانيون الحقيقي الهازل »^(١) . وقد نشرها في باريس عام ١٦٢٢ م ، وهى أول قصة من قصص الشطار في فرنسا . وهى على لسان شخصية « فرانيون » ، يهجو فيها العادات والتقاليد بوساطة أشخاص من المتسولين ومن يعد في حسابهم في نظر المؤلف . كما يهجو مختلف الطبقات الأخرى في عهده من ثنايا أولئك الأشخاص . وقد كانت هذه القصة وأمثالها أصلاً لما سلكه الكاتب الفرنسي : « لوساج » Le sage في قصته : « جيل بلا » التى ظهرت طبعها الكاملة في فرنسا عام ١٧٤٧ م . وفيها يهجو المؤلف العادات والتقاليد على لسان البطل الذى سميت القصة باسمه .

كما كان قد انتفع بهذا الاتجاه — العام الأقرب إلى الواقع — الكاتب الفرنسي الآخر « جوتييه » Gauthier في قصته التى عنوانها : « موت الحب » Mort d'Amour التى ظهرت في باريس عام ١٦١٦ م ؛ وفيها يصور حباً مادياً بين راع نفعى غليظ الطبع وراعيته في صفاتهما الحقيقية بين الرعاة العاديين وهو حب لا مثالية فيه^(٢) .

وبهذا الجهد المشترك لكتاب القصص في الآداب المختلفة ، قضى على قصص الرعاة ، كما قضى من قبل على قصص الفروسة والحب . وقامت على أنقاضها قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وخلت القصة بذلك من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، واتخذت حوادث الحياة العادية مادة خصبة لموضوعاتها . وقد أثرت قواعد العقلية الكلاسيكية فى العناية بالتحليل النفسى فى القصة ، على نحو ما سارت عليه الكلاسيكية فى المسرحيات . ولكن التحليل النفسى

Vraie Histoire Comique de Francion

(١) عنوانها بالفرنسية :

F. C. Green: *French Novelists, Manners and Ideas*,
London 1928, I, pp. 23-28; 43-44; 219-234.

(٢) انظر

لم يكن عاماً في القصص الكلاسيكية ، إذ كانت القصة جنساً أدبياً حراً لا يخضع للقواعد الرسمية . ولم يكن لدعوات النقد في العصر الكلاسيكي ، ولا لنماذج القصة الناضجة في التحليل النفسي ، كبير صدى في الإنتاج القصصي بوجه عام لدى الكلاسيكيين .

وفي أواخر القرن الثامن عشر نهضت القصة في الآداب الكبرى الأوربية ، فتطورت قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، فنتج عنها ما يسمى : القصص ذات القضايا الاجتماعية . وبذلك سبقت القصة المسرحيات في مجال الثورة الاجتماعية . فأصبح وصف التقاليد وسيلة جلاء الحقائق ، والكشف عن النواحي النفسية في الفرد ، ثم النواحي الاجتماعية في مختلف الفئات ، بغية إنصافهم في المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في علاج مشكلات الشعب . وقامت بأخطر دور للأدب في الحضارة الحديثة^(١) .

وفي العصر الرومانتيكي ساعدت الفلسفة العاطفية^(٢) على الدعوة إلى حقوق الفرد في المجتمع ، على لسان شخصيات القصة في الأدب الفرنسي والإنجليزي . وكانت هذه الدعوة هي جوهر الرومانتيكية في ناحتها الاجتماعية^(٣) . وفيها وضح اتجاهان كانا يتلاقيان آخر الأمر ، هما : السكشاف عن حالة الفرد في حقوقه المضمومة التي تتطلب تغيير النظم القائمة في ذلك الحين ؛ ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد . وتشابهت هذه القضايا في الآداب المختلفة في العصر الرومانتيكي . وكانت تدور حول إثارة الرحمة

(١) انظر : André le Breton: *Le Roman Français au XVIII siècle*, chap. VI, VIII, XI.

وكذا : F. C. Green, *op. cit.*, pp. 200-230.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٤ — ٣٨ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر كتابي : الرومانتيكية : الفصل الأول من الباب الثالث والمراجع المبينة به .

بالبائسين ، والاعتداد بحقوق الفرد في وجه المجتمع ، ثم الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية^(١) .

وفي ظل الرومانتيكية أيضاً نشأ جنس القصة التاريخية ، بقواعدها الفنية الخاصة بها . وكان الرومانتيكيون يقصدون في هذا الجنس إلى إحياء ماضيهم الوطني التاريخي . والكاتب الإنجليزي الرومانتيكي : « ولتر سكوت » Walter Scott هو أب القصة التاريخية في أوربا . ونوجز هنا القول في أهم خصائص قصصه الفنية التي أثرت بعده في جميع القصص التاريخية ؛ حتى امتد تأثيره إلى من ألفوا في القصة التاريخية من كتاب الأدب العربي ، كما سنذكر فيما بعد .

لم يلجأ « ولتر سكوت » إلى الحوادث التاريخية المعاصرة ليتخذ منها مادة لقصصه ، بل اختار موضوعاته من عصور سحيقة ، وبخاصة من العصور الوسطى ، ولم يجعل الشخصيات التاريخية تحتل المكانة الأولى في قصصه . ذلك أن قيود التاريخ تمنعه من التصرف القصصي ، وتحرمه الحرية الفنية . لذا كان

(١) مثلاً يقول الكاتب الإنجليزي « هولكروفت » Holcroft على لسان بطلة قصته : « أنا سانت — إيفيس » Anna Saint-Ives في رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « إننا نختلف في مبادئ أساسية كثيرة . وبعد الشروع في الزواج أئتما حتى نتفق عليها .. فلاشك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل ، وكل سيطرة سواء طغيان .. وتحسب مزاعم نبلاء المولد في التعالي على غيرهم مشروعة ، وأعددها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك ، لأنك أول المؤيدين لمزاعمه .. وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك وحدك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه هي كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية . ولعل فيها ما فوق الكفاية لفض ما نحن بسبيل البحث فيه من زواج » ؛ انظر : Holcroft: *Saint-Ives*, letter 79; cité par L. Cazamian: *Le Roman Social en Angleterre*, I, pp. 66-67.

وقارن هذه الخواطر بنظيراتها في قصص : « جورج سانت » في كتابي : الرومانتيكية ،

« ولترسكوت » يحل تلك الشخصيات التاريخية في المحل الثاني من قصصه ؛ على حين يختار شخصيات غير تاريخية تمثل روح العصر الذي يكتب عنه في أدق خصائصه التاريخية . وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التي تكسب قصته القوة والحياة ، ليبعث من جديد صورة ذلك العصر فيما له من طابع زماني ومكاني ، مراعيًا دقة الوصف في اللوحات التاريخية التي يعرضها . ولذلك يختار أشخاصًا غير تاريخية ، ولكن كلا منهم يمثل طبقة من الطبقات الاجتماعية في العصر الذي يكتب عنه . وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكان الأول في قصص « ولترسكوت » . فلم يعد التاريخ جزءاً مملًا في القصة ، يتعجل القارئ في قراءته ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة في كل أجزاء القصة على حين أصبح العنصر الخيالي في القصة غير ذي بال . ومسائل الحب في قصص « ولترسكوت » لا تقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلًا لربط حوادث القصة في أجزائها المختلفة ، ثم لجذب القارئ ، وإثارة انتباهه . وتختفي العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد في قصص « ولترسكوت » ، لتحل محلها الإحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية . فما شخصيات القصص — عنده — سوى نماذج لتصوير المجتمع التاريخي وما به من مشكلات . وبهذه الاتجاهات الفنية فتح « ولترسكوت » طريقًا جديدًا في القصة لكل من سار على نهجه . وقد عاشت القصة التاريخية وازدهرت طوال العصر الرومانتيكي ، وماتت — أو كادت — في الأدب الأوربي ، بانتهاء الرومانتيكية ، حوالي منتصف القرن التاسع عشر^(١) .

و بعد الرومانتيكيين استكملت القصة نواحيها الفنية ، في الآداب الأوربية ،

(١) من أشهر قصص « ولترسكوت » التاريخية قصته التي عنوانها « ليفانهو » Evanhoë ، وموضوعها العداوة بين النورمانديين والسكسونيين ، وانتصار السكسونيين . وهي تنبع القواعد الفنية المذكورة ، وتشيد بماض وطني ؛ انظر ما عدا القصة هذا المرجع : L. Maigrón: *Le Roman Historique*, chap. IV.

فى ظل المذهب الواقعى والمذاهب الأخرى التى تلت الرومانتيكية ، وسنتحدث عنها فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

أما فى الأدب العربى ، فلم يكن فى قديمه للقصة شأن يذكر ، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية أو إنسانية .

على أن القصة — فى الأدب العربى القديم — لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً) ، بل كان يتخلل عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يسوقون من حكم . وقد يكون لذلك صلة بنبوغ كثيرة من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين : العربية والفارسية ، على ما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء والقاصين من أسرة الرقاشى ، ومثل موسى الأسوارى . وكان هؤلاء يفيدون من اطلاعهم على قصص « الشاهنامه »^(١) .

ونوجز القول فى عيون الأدب العربى قديماً بما يمت بصلة للقصة ، نعرف بها ، وتحدث عنها من وجهة نظر مقارنة ، وهى ألف ليلة وليلة ؛ والمقامات ؛ ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران ؛ ثم قصة حى بن يقظان .

أما ألف ليلة وليلة فهى مدونة فى عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب فى أصله كان معروفاً لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى . ويشهد المسعودى وابن النديم أن الكتاب فى أصله مترجم عن الفارسية ؛ ولكن المسعودى يقرر أن الأدباء فى عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنميق والتهذيب ،

(١) ومن أخبار « الشاهنامه » أو « سيرملوك الفرس » ما تسرب إلى جزيرة العرب فى الجاهلية ، كالقصص التى يحكيها « النضر بن الحارث » عن « رستم » و « إسفنديار » بصرف بها الناس عن الرسول . وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله ... » وانظر كذلك الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٤ .

وصنفوا في معناها ما يشبهها^(١). فأصل الكتاب كان مدوناً ، ثم نزل إلى الأدب الشعبي (الفولكلورى) فغير منه وزيد فيه . فلا ينبغي ، إذن ، إنكار تأثير الآداب الأخرى في نشأته ونموه بحجة أنه من الأدب الشعبي الذى تمحى فيه الحدود وتتشابه الآداب دون حاجة إلى تلاق تاريخى . ذلك أن هذا الكتاب لم ينشأ في أصله شعبياً كما رأينا .

والعناصر الهندية في الكتاب تتمثل في تداخل القصص ، وطريقة التساؤل ، وهما خاصتان هنديةتان كما رأينا من قبل في « كليلة ودمنة »^(٢) . وتتمثل العناصر الهندية كذلك في الإطار العام الذى تبدأ به ألف وليلة من خيانة زوجة الملك « شاه زمان » وزوجة أخيه « شهر يار » ، وعزم الأخير أن يقتل كل ليلة بفتاة يقتلها حين يصبح ، ثم في زواج شهر يار بشهر زاد ، وحملة شهر زاد حين ألهمت الملك حتى لا يقتلها . ولهذا الإطار نظير فيما بقى لنا من الأدب الهندى^(٣) . وفي الكتاب بعد ذلك آثار هندية في القصص يضيق المجال عن تفصيلها . ومنها كثير من قصص الحيوان الهندى . ثم إن الجزء الأكبر من القصص مصرى أو ذو طابع مصرى ، لأن الكتاب كما هو بين أيدينا اليوم مدون في مصر .

على أن بالكتاب آثار يونانية ، فقصة « السندباد البحرى » تقابل

(١) انظر الفهرس لابن النديم ص ٣٠٤ ؛ وكذا : السعوى : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ج ١ ص ٣٨٦ .

(٢) ص ١٨٢ - ١٨٣ من هذا الكتاب .

(٣) في الكتاب الهندى الضخم المسمى : « محيط الأنهار القصصية » أو « كاتاريتساجارا » Katharitsāgara سبعون قصة تحكيها البيغاء لامرأة سافر زوجها ، فأرادت أن تتخذ لها خليلاً ، فأخذت البيغاء تقص عليها تلك الحكايات في ليال متتابعة ، وفي كل ليلة تقطع حكايتها في موضع ، بحيث تشتاق المرأة إلى سماع بقيتها في الليالى التالية ، حتى عاد زوجها ، وبدا ألهمت البيغاء المرأة عن خيانة زوجها . انظر :

Histoire des littératures, sous la direction de Raymond Queneau, éd. de la Pléiade, I, pp. 962-963.

— بما تحتوي عليه من مغامرات — ملحمة «أوديسيا» هوميروس ، وبخاصة في وصف الكهف الذي يتغذى فيه الوحش بالناس . وهذا الوحش في صورة رجل طويل القامة ، طويل اللاحية ، له عيذان كأنهما مشعلان ، يععى ضحاياه من البشر قبل أن يفترسهم ، ويتغلب عليه في القصة «سعيد» فيقتله . وفي هذا ما يذكرنا بمخاطرة «يوليسس» في كهف «بولفموس» Polyphamos في «أوديسيا» هوميروس .

وقد ترجمت «أليف ليلة وإيلة» إلى الفرنسية أولاً ، ترجمها «أنطون جالان» Antoine Galland — من عام ١٧٠٤ حتى عام ١٧١٧ ميلادية — ترجمة حرة . ثم ترجمت إلى اللغات الأوربية كلها ترجمات عديدة . وقد أثرت تأثيرات متنوعة كثيرة ؛ في المسرحيات والقصص ، والشعر الغنائى والمسرحيات الغنائية ؛ مما يضيق المقام هنا عن تفصيله . وعظم تأثيرها بخاصة في أواخر القرن الثامن عشر ثم طوال العصر الرومانتيكى . وقد حملت ألف ليلة وليلة كثيراً من قضايا الرومانتيكية : منها الهرب من واقع الحياة في عالم خيالى طيب سحرى ، ومنها السخرية بالملوك ، ومنها ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى ؛ إذ أن «شهر زاد» قد هدت الملك إلى إنسانيته ، وردته عن غريزته الوحشية ، لا بواسطة المنطق ، بل بالعاطفة ، فصارت رمزاً للحقيقة التى يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب . وبهذا المعنى الأخير انتقلت «شهر زاد» إلينا فى أدبنا العربى المعاصر ، بفضل تأثير الآداب الأوربية . وذلك كما فى مسرحية «شهر زاد» للأستاذ توفيق الحكيم ؛ وكما فى قصة شهر زاد التى عنوانها : «القصر المسحور» للأستاذين توفيق الحكيم وطه حسين ؛ وكقصة : «أحلام شهر زاد» للدكتور طه حسين ، ومثل مسرحية «شهر يار» للأستاذ عزيز أباظة ، ومسرحية : شهر زاد ، للأستاذ على أحمد باكثير .

هذا ؛ وحكايات « ألف ليلة وليلة » ليس لها طابع خلقي تعاليمى إلا فيما تحتوى عليه من قصص الحيوان ، وهى قايمة نسبياً . أما بقية القصص فهى زاخرة بالمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد — عن طريق التساؤل — فى الزمن كما يشاء القاص . فالخيوط التى يربط بين الحكايات بعيد عن فن القصة فى معناها الحديث ^(١) .

وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعاً فى نشأتها إلى أصول هندية فارسية كما قلنا ، فهى تدخل فى عداد القصص المترجمة فى الأصل .

أما الحكايات القصصية العربية الأخرى التى نتحدث هنا عنها فهى أصيلة النشأة غير مترجمة . ومنها المقامات ؛ والمقامة فى الأصل معناها المجلس ، ثم أطلقت على ما يحكى فى جلسة من الجلسات على شكل حكاية ذات أصول فنية . وموجز هذه الأصول أنها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامى ، وتحتوى على مغامرات يرويها راو (وهو عيسى بن هشام فى مقامات بديع الزمان ، والحارث بن همام فى مقامات الحريرى) عن « بطل » يقوم بها (هو أبو الفتح الإسكندرى فى أكثر مقامات بديع الزمان ، وأبو زيد السروجى فى مقامات الحريرى) ^(٢) — وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها ^(٣) ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً

(١) انظر : Angél González Palencia, *op. cit.*, pp. 341-346.

وكذا : Laffont-Bompiani, *op. cit.*, pp. 726-727. ثم :
E. M. Foster: *Aspects of the Novel*, p. 27.

(٢) وقد تكون النزعة إلى رواية كل مقامة عن راو من باب التأثير بالدين الإسلامى فى رواية الحديث ، لإضفاء الثقة على صحة الحكاية بالرواية ، وتقريبها بذلك من الواقع فى ذهن السامع .

(٣) مثل القامة البشرية من مقامات بديع الزمان ، وقد سبق أن أشرنا إليها ، وبيننا وجوه شبهها بالمخاطرات فى قصة « لانسيلو » الفرنسية ، وذكرنا أنه لا سبيل إلى إثبات الصلة التاريخية بينهما ، انظر هامش ص ٢١٠ من هذا الكتاب .

أو سياسياً^(١) ، وقد يكون فقيهاً متضلعا في مسائل الدين أو مسائل اللغة^(٢) ؛ ولكنه — في حالاته كلها تقريباً — متسول ما كر ولوع بالملذات ، مستهتر ، يحنال للحصول على المال ممن يخدعهم . ثم هو دائماً أديب يجيد في أسلوبه عن بديهة وارتجال . وفي المقامات وصف للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية ، وأن يقوم — في نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية — مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية ؛ لولا أنه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعي في صورة جدية إلى المباحكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المصطنع الزاخر بالخلية اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، في معناها الفني السابق ، وأعطاهها هذا الاسم في العربية ، هو بديع الزمان الهمداني ، المتوفى عام ٣٩٨ هـ (١٠٠٧ — ١٠٠٨ م) . وهو متأثر في اختراعه بنموذج واقعي لمقاماته ، هو الشاعر « أبو دلف الخزرجي الينبوعي مسعر بن مهلهل » ، وهو معاصر لبديع الزمان . وقد كان مثال الجوال جواب الآفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والخيال الأخرى الكثيرة التي تنبوع عن الخلق الكريم . وكان بديع الزمان يعجب به ، ويستدعيه إلى مجلسه ، ويحسن إليه ، ويحفظ من شعره . وقد ضمن مقاماته بعض شعره ، مثلاً هذين البيتين من قول « أبي دلف » :

(١) مثل المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان — ومثل المقامات : ٩ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٥٠ من مقامات الحريري .

(٢) مقامات بديع الزمان الهمداني المقامة الخامسة ، والثامنة والثلاثين ، ثم المقامة القريضية والعراقية — ومثل مقامة ٣ ، ٣٢ من مقامات الحريري .

ويحك ! هذا الزمان زور فلا يغررك الغرور
لا تلتزم حالة ، ولكن در بالليالى كما تدور

ضمنها بديع الزمان مقامته القريضية^(١) . وللشاعر المذكور قصيدة طويلة
تسمى « القصيدة الساسانية »^(٢) ، يفاخر فيها بمهنة التسول ، فى لهجة ساخرة ،
ولغة تشف عن أسى من عانى من واقع الحياة الأليم . ومن هذه القصيدة :

تعريت كغصن البان	ن بين الورق والخضر
وشاهدت أعاجيبا	وألوانا من الدهر
فطابت بالنوى نفسى	على الإمساك والفطر
على أنى من القوم الـ	بهايل بنى الفر
بنى ساسان والحامى الـ	جمى فى سالف العصر
فظل البين يرمينا	نوى بطننا إلى ظهر
كما قد تفعل الريح	بكتب الرمل فى البر
وقد يكتسب الخبز	بمكروه من الأمر
ألا إنى حليت الدهر	ر من شطر إلى شطر
والغربة فى الحر	فعال النار فى التبر
وما عيش الفتى إلا	كحال المد والجزر
فبعض منه للخير	وبعض منه للشر
فإن لمت على الغرب	ة مثلى فاسمعن عذرى

ولاشك أن هذه القصيدة قد أمدت بديع الزمان بالمادة الغفل لأكثر مقاماته ،

(١) انظر الشاعلى (أبو منصور عبد الملك النيسابورى) : يتيمة الدهر ، القاهرة ،
١٩٥٣ هـ = ١٩٣٤ م ج ٣ ، ص ٣٢١ — ٣٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٢٣ — ٣٤٢ .

كما كان « أبو دلف » ، هذا صورة نفسية واضحة لبطل مقامات بديع الزمان :
« أبي الفتح » .

وقد ألف الحريري (القاسم بن علي بن محمد بن عثمان) (١٠٥٥ — ١١٢٢ م)
مقاماته على غرار مقامات بديع الزمان ؛ وتفوق عليه ، فخطا بهذا الجنس الأدبي
خطوات لم يبلغ فيها شأوء أحد من الذين قلدوه ، قبل عصرنا الحديث ، فيما يخص
النضج القصصى . ف شخصية « أبي زيد السروجي » تتكرر في مقامات الحريري
المختلفة لتكشف عن جوانب نفسية متعددة لتلك الشخصية . وهذا نوع من التعمق
في التصوير النفسى يقرب من النضج الفنى فى القصص الحديث . فبطل المقامات
الحريرية أكثر وضوحاً فى جوانبه النفسية من بطل مقامات بديع الزمان . على أن
كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها ؛ وكلاهما
كذلك يصف مفاصد عصره ليهجوه بها ، وينقده من خلالها ، فى حين يستفيد
منها فى استهتار ينم عن واقع مسف ، هو نتيجة لمفاصد العصر كذلك . وينص
الحريرى على أنه قصد — من وراء هذا الوصف للشر التحذير منه ، والعظة به ،
والتنبيه إلى خطره ، وأن قصده خير من وراء تصويره لصنوف هذا الشر . ولم
يفطن إلى هذه الغاية — التى هى كفاء ما يقصده كتاب الواقعية الحديثة —
أحد من ناقدى العرب القدماء ؛ على أنها مما تجب الإشادة به . يقول الحريري
فى تقديمه لمقاماته : « ومن نقد الأشياء بعين المعقول ، وأنعم النظر فى مبانى
الأصول ، نظم هذه المقامات ، فى سلك الإفادات ، وسلكها مسلك الموضوعات
عن العجاوات والجمادات . ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات ، أو أئتم
روايتها فى وقت من الأوقات . ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد العقود
الدينيات ؛ فأى حرج على من أنشأ ملجأً للتنبيه ، لا للتمويه ؛ ونحايها منحى
التهذيب ، لا الأكاذيب . وهل هو فى ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم ،
أو هدى إلى صراط مستقيم ؟ ... » .

وقد بدأ « الحريري » مقاماته على نحو ما بدأ « بديع الزمان » ، باتخاذ نموذج شري واقعي بطلا لمقاماته ، وإن يكن نموذج الحريري واقعياً باسمه وخلقه . ذلك أنه على أثر غارة الصليبيين على مدينة « سروج » عام ٤٩٤ هـ (١١٠٠ م) ، وهي قريبة من البصرة ، قد تعرضت لما تعرضت له بلدة الحريري : « البصرة » في الغارة نفسها ، نخرت ، وتشرد أهلها . وكان من أهل سروج المشردين رجل يسمى « أبا زيد » ، وفد على البصرة متسولاً ودخل بها مسجد بني حرام . وفيه كان الحريري الذي رأى في أبي زيد رجلاً مقولاً فصيحاً ، بئساً ، ضائق للذرع بما آلت إليه حاله من العسر بعد اليسر . فهو لذلك مستهتر ساخر . فأنشأ مقامة في وصف ذلك الرجل ومقدمه إليه وحالته ، وهي المقامة الحرامية (المقامة الثامنة والأربعون في مجموعة مقاماته التي بين أيدينا)^(١) . وأخذ في المقامات الأخرى يصف نفس الشخصية ، ومغامراتها بين الناس لكسب العيش ، وإرضاء الغرائز ، بروح واقعية ، لا أمل لديها ولا مثالية ؛ ولكن وراء هذا الاستهتار نفساً آسية ، تحن إلى وطنها وإلى ماضيها ، ويروعها الماضي المفقود إلى جانب ما تعاني في الحاضر المجهود .

وقد أثر الأدب العربي — فيما يخص جنس المقامات — في الأدب الفارسي . ففي مقامات حميد الدين الفارسية ، للقاضي حميد الدين الباغجي (عمر بن محمود) المتوفى عام ٥٥٩ هـ (١١٦٦ — ١١٦٧ م)^(٢) ، يسير مؤلفها على نهج « بديع الزمان » و « الحريري » كما يعترف في مقدمة مقاماته الفارسية ؛ على الرغم من أن مقاماته تختلف عن المقامات العربية من وجوه : فشخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى المباشرة فيها . فليس فيها راو معين . وإنما يروي المؤلف أحداثه عن كسير من

(١) انظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥ هـ (١٨٥٩ م) ج ١

ص ٥٩٨ .

(٢) انظر : ابن الأثير : الكامل ، ج ١١ ص ١١٨ .

أصدقائه ، لا يذكروا أسماءهم . ثم إنه ليس في مقاماته بطل تتعدد مواقفه في مختلف المقامات كما رأينا في مقامات الحريري وبديع الزمان ؛ بل إننا نرى في كل مقامة من مقاماته الفارسية بطلا يقوم بمغامرته ، ثم يختفى دون أن يبين عن اسمه أو مصيره ، ويظل مجهولا وراء ستار النعوض والإبهام . على أن المؤلف الفارسي يتوسع كذلك في مقاماته التي موضوعها المناظرات . وكذا في المقامات ذات الطابع الصوفي . وهاتان نزعتان انفرد الفرس بالتوسع فيهما لأسباب ليس هنا مجال تفصيلها^(١) .

وقد أثرت المقامات العربية كذلك في الأدب الأوربي تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة ، فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار (Picaresca) الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي ، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسباني إلى سواه من الآداب الأوربية ، فساعد على موت قصص الرعاة ، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة ، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث ، وهي التي تطورت فكانت هي قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد^(٢) .

ومما يندرج في الجنس القصصي في أدبنا القديم أيضاً رسالة التوابع والزوابع ، للشاعر الكاتب الأندلسي أبي عامر أحمد بن شهيد (٣٨٢ — ٤٢٦ هـ) ، وهي رحلة خيالية في عالم الجن ، يحكى فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع زمنرده تابع أو تابعة أى ما يتبع الإنسان من الجن) والزوابع (جمع زوبعة ، اسم شيطان أو اسم رئيس الجن — وتجري بينه وبينهم مناظرات ومساجلات

(١) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣ م) المقدمة ، ثم نصوص المقامات المختلفة .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢١١ — ٢١٢ .

أدبية ، وكذلك بينه وبين ما يجده من مخلوقات في عالمهم ، وهو ينتصر في هذه المساجلات الأدبية دائماً . وفي مقدمة الرسالة معلومات عن حياة المؤلف . وتسود هذه الحكاية روح فكهة مع سخرية سطحية . وفكرة شياطين الشعر قديمة ، وهى الرمز الأسطورى للإلهام^(١) . وإذا صح أن هذه الرسالة سابقة على رسالة أبى العلاء ، كان لمؤلفها الفضل فى البدء برحلة أدبية إلى عالم آخر ، يشبه عالم الأرواح فى الإسماء والمعراج ، ولكن القيمة القصصية لرسالة ابن شهيدة ضئيلة هينة^(٢) .

وأما رسالة الغفران التى ألفها أبو العلاء المعرى ، المتوفى عام ٤٤٩ هـ (١٠٥٩ م) فهى رحلة تخيلها أبو العلاء فى الجنة وفى الموقف وفى النار ؛ كى يحل — فى عالم خياله — مسائل ومشاكل ضاق بها فى عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، وتناسخ الأرواح ، والغفران ... مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية ، يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوى المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبى فيها لا قالباً عاماً لا رمزية فيه ، لعب فيه خيال أبى العلاء دوراً فريداً فى الأدب العربى . وفى الرسالة كثير من الحكايات العارضة التى من شأنها أن تضعف القيمة الفنية القصصية للرسالة .

وحتى لو سلمنا أن رسالة أبى العلاء هذه متأخرة عن رسالة ابن شهيد السابقة ؛ فإننا لا نعتقد أن أبا العلاء تأثر بابن شهيد فى شىء . ذلك أن رسالة أبى العلاء

(١) أنظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٢٠ — ٤٣١ .

(٢) لم تصلنا هذا الرسالة كاملة ، وما وصلنا منها موجود فى المجلد الأول من ذخيرة ابن بسام . وقد نشر بطرس البستاني هذا الجزء من ذخيرة ابن بسام فى كتاب مستقل صدره بدراسة عن ابن شهيد ورسائله . ولأجل سبق هذه الرسالة لرسالة أبى العلاء ، انظر : الدكتور أحمد هيكى : الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة ص ٤١٥ وما بعدها ، والمراجع المبينة به .

أعمق ، وأوسع مجالا ، وأغنى في نواحيها الفنية القصصية من رسالة ابن شهيد .
ولاشك أن رسالة الغفران تشبه « الكوميديا الإلهية » لدانتة ، في نوع الرحلة
وأقسامها وكثير من مواقفها . وقد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول بأن
أبا العلاء أثر في « دانتة » . وهذا خطأ ، إذ لا يوجد أي دليل على اطلاع
« دانتة » على رسالة أبي العلاء . وقد سبق أن بينا مصدر « دانتة » العربي
الإسلامي ، كما كشفت عنه البحوث الحديثة ، ولا مجال الآن لخلق آراء أخرى
لا تستقيم مع البحث العلمي^(١) .

وأما هذا التشابه بين رسالة أبي العلاء و « كوميديا » دانتة ؛ فقد يكون
راجعا إلى أنهما كليهما قد أفادا من حكاية الإسراء والمعراج كما وردت في
الأحاديث الإسلامية غير الموثوق بها ، وفي هذه الحالة يكون لأبي العلاء فضل
الإفادة أدبيا من التراث الإسلامي قبل « دانتة » .

وقد يكون أبو العلاء متأثرا بمصدر فارسي في رحلته ، هو كتاب
« أردنه ويراف نامه » ، وفيه حكاية رحلة الموبد الزرادشتي : « أردنه ويراف »
إلى الجحيم والأعراف والجنة . بل لا يبعد أن يكون المصدر الفارسي المذكور
أصلا لما سار بين المسلمين من خرافات حول الإسراء والمعراج .

وأخيراً نذكر من القصص العربية القديمة قصة حي بن يقظان :

وأول من ألف رسالة فلسفية على طريقة الصوفية في الرمز هو ابن سينا
(أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا) ، ويلقب بالرئيس (٩٨٠ — ١٠٣٧ م)
وهي تسمى : رسالة حي بن يقظان و « حي » يُقصد به العقل الفعال ، أو النفس

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٥٣ — ١٥٧ .

الملكية المفكرة ، وهذا العقل حى دائماً ، غير متغير ، لا يهرم أبداً ؛ وابن يقظان كناية عن صدور عن القيوم الذى لا تأخذه سنة ولا نوم . والرحلة الموصوفة فى الرسالة رمزية ، ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخالصة ، بصحبة رفيقه من الحواس . وفى حركة تطالب المعارف العليا ، يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذى يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، وبفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسى . ويحذر هذا العقل الفعال الإنسان من رفيقه (= حواسه) ومن التخيل الذى يعبر عنه ابن سينا قائلاً : « وأما هذا الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلقيقاً ، ويخلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وإنك لمبتلى بانتقاد حق ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره ^(١) ... » . وبهذا العقل الفعال يهتدى المرء إلى الحقائق العليا ، والأفلاك التسعة التى هى العقول التسعة ، ثم علة العلل ، وهو العقل العاشر ^(٢) .

وقد حاكى رسالة ابن سينا السابقة — فى العبرية شعراً — ابن عزرا المتوفى عام ١١٧٤ م : كما ترجمها إلى العبرية وشرحها ابن زبلا ، تلميذ ابن سينا . ونشرت هذه الترجمة والشرح فى برلين عام ١٨٨٦ .

ويتصل بقصة حى بن يقظان ، قصة أخرى فلسفية صوفية ، عنوانها : سلامان وأبسال ، قد يكون لها أصل يونانى ترجمها عنه حنين بن إسحق ^(٣) .

(١) قارن هذا بمحدث أرسطو والكلاسيكيين عن الخيال ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي .

(٢) انظر : ابن سينا : رسالة حى ابن يقظان ، رسالة القدر ، طبعة ليدن ١٨٩٩ ، ومعها شرح وترجمة بالفرنسية .

(٣) انظر : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات تأليف الشيخ الرئيس أبى على الحسين عبد الله بن سينا ، وفى آخرها قصة سلامان وأبسال ترجمها عن اليونانية حنين بن إسحاق . ١٩٠٨ = ١٣٢٦ هـ ص ١٥٨ — ١٦٨ .

وملخصها : أنه قد ولد لملك من ملوك اليونان ابن يسمى : «سلامان» من غير أن يباشر امرأة ، بتدبير حكيم من حكمائه . وأرضعته امرأة جميلة في سن الثامنة عشرة يقال لها : «أبسال» . وتعلق الفتى بها وعشقها ، ولم يستطع فراقها ، رغم تحذير أبيه . ونصح الحكيم له . وهم أبوه أن يدبر مكيده للفتاة الفاجرة يكون فيها هلاكها . فلما علم بذلك سلامان هرب معها إلى ما وراء بحر المغرب . وأبطل الملك ، بحيلة ، مقدرتهما ، فبقى كل واحد منهما في أشد ألم وأنحس عذاب من ربة صاحبه وشدة الشوق إليه مع عدم الوصول إليه . وحاول الابن أن يستغفر أباه ، لعلهم أن ما أصابه من عذاب كان بسبب غضبه عليه . واشترط الأب أن يفارق أبسال حبيبته . فرميا بأنفسهما إلى البحر ؛ ولكن سلامان نجا ، وغرقت أبسال . وأخذ سلامان يتسلى عنها ، وبخاصة حين رأى الزهرة . فتسلى عن حبه القديم . ثم زال عن قلبه حب صورة الزهرة أيضاً . وكان ذلك كله بتدبير الحكيم . وعلى أثر ذلك جلس سلامان على سرير عرش أبيه . وأمر بكتابة قصته ، وأثبت في آخرها : « أن اطلب العلم والملك من العلويات الكاملات ، فإن الناقصات لا تعطى كاملاً » . « والملك هو العقل الفعال . والحكيم هو الذى يفيض عليه مما فوقه . وسلامان هو النفس الناطقة ، فإنه أفاضها من غير تعلق بالجسمانيات . وأبسال هو القوة البدنية الحيوانية . وعشق سلامان لأبسال ميلها لى الذات البدنية . وهربهما إلى ما وراء بحر المغرب انغماسهما فى الأمور الفانية البعيدة عن الحق . وإلقاء نفسيهما فى البحر تورطهما فى الهلاك . وخلاص سلامان رمز لبقاء الروح بعد البدن . وإطلاعه على صورة الزهرة رمز لالتذاذ النفس بالابتهاج بالكلمات العقلية . وجلوسه على سرير الملك وصول النفس إلى كمالها الحقيقى » ^(١) . وهذه القصة هى مصدر عبد الرحمن الجامى الفارسى .

(١) هذا مما قاله نصيرالدين الطوسى فى شرح رموز هذه القصة الفلسفية ، المرجع السابق

والقصة رواية أخرى من صياغة ابن سينا نفسه ، لم يعثر عليها حتى اليوم بين المخطوطات ، ولكن ملخصها في مخطوطة محفوظة في جامعة ليدن ؛ وهذا الملخص لتلميذ ابن سينا : أبي عبيد الجوزجاني ، وموجز هذا الملخص : أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين . وكان أبسال أصغرهما سنًا ، صبيح الوجه عاقلاً متأدباً عفيفاً شجاعاً . وقد عشقته امرأة سلامان . ولكي تنال مأربها اقترحت أن يتزوج أبسال من أختها ، لتشغل مكان أختها في ليلة الزفاف في الظلام . ولكن لاح برق أبصر به وجهها . فخرج من عندها ، ونجا بذلك من مكيدتها في خيانة أخيه . وترك بلده يفتح الأرض شرقاً وغرباً لأخيه . وحين عاد وجد سلامان لا تزال متعلقة به . ولما رفضها اتفقت مع طابخة وطاعمة ليدهما له السم ، فمات . ولما علم أخوه بموته اغتم واعتزل الملك . وناجى ربه فأوحى إليه جليلة الحال ، فسقى المرأة والطابخ والطاعم ما سقوا أخاه . وتأويل رموز هذه القصة : ن سلامان مثل للنفس الناطقة ، وأبسال للعقل النظري المترقى في درجات الكمال عن طريق العرفان . وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب . وإبسال معناه انجذاب العقل إلى عالمه . وأختها هي القوة العملية . وتلبسها نفسها بدل أختها تسويل النفس الأمارة . والبرق اللامع هو الخطفة الإلهية ، وهي جذبة الحق . وفتح البلاد اطلاع النفس بالقوة النظرية على الجبروت والملوكوت وترقيها إلى العالم الإلهي . والطابخ هو القوة الغضبية ، والطاعم هو القوة الجاذبة لما يحتاج إليه البدن . وإهلاك سلامان إيائهم ترك النفس استعمال القوى البدنية آخر الأمر . واعتزاله الملك وتقويضه إلى غيره انقطاع تدبيره عن البدن ، وصيرورة البدن تحت تصرف شيء آخر غير النفس الناطقة . وإلى هذه القصة — على حسب روايتها الأخيرة — أشار الشيخ ابن سينا في الإشارات (النمط التاسع في مقامات المارفين) حين قال : « فإذا قرع سمك

فما يقرعه ، وسرد عليك فيما تسمعه ، قصة سلامان وأبسال ، فاعلم أن سلامان مثل ضرب لك ، وأن أبسالا مثل ضرب لدرجتك في العرفان إن كنت من أهله ، ثم حل الرمز إن أطق^(١) . وإلى نفس القصة يشير كذلك ابن سينا في رسالة القدر ، قائلا : « ... وما كل يعصم عصمة يوسف حين رأى برهان ربه — وكانت همت به وهم بها — ولا عصمة أبسال حين نشأ عليه كنهور من حيث شب سلسلة فأرته وجهها »^(٢) .

وبعد ابن سينا بنحو قرن ونصف ، ألف الفيلسوف العربي ابن طفيل (٥٠٦ — ٥٨١ هـ = ١١١٠ — ١١٨٥ م) رسالة أخرى عنوانه حي بن يقظان ، في أسلوب قصصي رمزي أيضاً ، ذي طابع صوفي ، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الروحي ، عن طريق التأمل . وقصة حي بن يقظان هي التي تهمننا بخاصة في هذا الموضع ، لصبغتها الأدبية القصصية .

وموضوع القصة يتلخص في أن طفلا اسمه حي بن يقظان (الاسم رمزي معناه مطابق لما مر ذكره عند ابن سينا) ، نشأ في جزيرة من جزر الهند دون خط الاستواء ، من غير أب ولا أم ، لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض ، ولإشراق النور عليها ، فتخمرت الطينة فيها طويلا حتى صلحت لتولد الحياة . ويحكى ابن طفيل أن ذلك الطفل — على حسب رأى آخر — لم يتولد من الطينة مباشرة ؛ بل كان ابن أخت تلك الجزيرة المجاورة ، حملت به سرا من زواج مشروع برغم أخيها الملك ، فلما ولدته وضعت في تابوت أحكت زمه ، وأسلمته للأمواج البحر ، فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة ؛ وأيا ما كان مولده فقد ربته ظبية حنت

(١) رسائل ابن سينا ، الجزء الثاني ، مع ترجمة فرنسية ، ليدن ١٨٩١ ، ص ١٠ — ١١ .

(٢) ابن سينا ، رسالة القدر ، ليدن ١٨٩٩ ص ٥ — ٦ — والكنهور : السحاب المتراكم .

عليه ، لأنها حسبته رضيعها المفقود . وكبر الطفل . وكان ذا موهبة فذة . فلاحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية ، أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون ، من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناه الصوفي . وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم ، في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له : « أبسال » ، كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي . وأراد أن يعتزل الناس في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان ، وأن يعبد الله فيها على طريقة الصوفية ، معتقداً أن الجزيرة خالية من السكان . وسرعان ما التقى بحي بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أبسال » اللغة ، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي كان قد أتى منها . وهناك حاول أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التي تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها ؛ وأن يبيناهم أن الجزاءات المادية في الكتب السماوية ليست سوى رموز ، وأن الحب يقود إلى القربى من الله والفناء فيه . ولم يفلحوا في دعوتهما . فافتنعا أن هذه الحقائق التي اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة ، وأدركا حكمة الشريعة في مسايرتها عقول العامة على قدر ما يتيسر لهم فهمه . وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء . ثم رجعا إلى جزير حي بن يقظان ، ليعبدا ، على طريقتهما ، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفي قصة « حي بن يقظان » جوانب نضج قصصي كثيرة ، في الشرح والتبرير والإقناع بالأحداث ؛ على الرغم من أن القالب القصصي فيها ليس سوى تعلقة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة . ولهذا عدها بعض نقاد أوربا خير قصة في العصور الوسطى جميعاً^(١) .

ويعترف ابن طفيل في مقدمة قصته أنه تأثر بقصة ابن سينا^(١) . على أنه في الحقيقة لم يأخذ عنه سوى الاسم ، والطابع الفلسفي العام . ولكن فاسفته الإشراقية ، وطابعه القصصي المشرق ، تبين فيهما أصالته ، وقصته فريدة في الأدب العربي القديم ، على الرغم من طابعها التجريدي

وبعده جاء السهروردي (شهاب الدين يحيى حبش ، المعروف بالمتول) الذي كان يؤلف بالعربية والفارسية ، وقد قتل عام ٥٧٨ (١١٨٣ م) وقد ألف قصة عنوانها : الغريبة الغربية ؛ يقول في مقدمتها : « لما رأيت قصة حي بن يقظان [لابن طفيل] ، فصادفتها — مع ما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة — معترية [= عارية] من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم ... أردت أن أذكر طوراً في قصة سميتها أنا قصة الغريبة الغربية ... »

والقصة حكاية رحلة رمزية أقرب إلى قصة ابن سينا في روحها . فيها يسافر مع أخيه عاصم رمز العقل الذي يعصم من يتبعه من ضلال الحواس . فيقعان في القرية الظالم أهلها [رمز للدنيا ، والرحلة رمز لهبوط الروح من الأعلى إلى هذا العالم] . ويحبط الظالمون به هو وصاحبه ، فيحبس في قاع بئر مظلم [الغرائز والحواس] . ويأتيهما الهدهد برسالة من أبيهما [= الشريعة] ، يركبان بها سفينة النجاة ، ويتركان الآخرين من الضالين ، موعدهم الصبح في إيقاع العذاب بهم [إشارة قرآنية] — ثم يغرقان السفينة مخافة ملك يأخذ كل سفينة غصباً [إشارة إلى الهداية بالفلسفة الإشراقية كمنظيرتها في قصة حي بن يقظان لابن طفيل] . ويمران بعد ذلك بمدينة أجوج ، ويهديهما الحوت [النفس الخيرة] إلى بحر الحقيقة ، ثم يصعدان إلى أبيهما ويتخلصان من الدنيا . وفي الحضرة

(١) انظر النص المنشور في : أحمد أمين : حي ابن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ١٣٥ .

العلية ، يبكى مما لقي من ظلم في قيروان [= في الدنيا] ، ولكنه يخبر أنه راجع إليها مرة ثانية ، فيزعج ويتوسل . فيخبر بأنه سيعود حتماً إلى قيروان ، ولكنه سيمسك مرة ثانية في يسر ، وفي عاقبة الأمر سيتخلص نهائياً ويبقى بجوار الله . وفي هذا رمز لمذهب التناسخ الذي كان المؤلف يقول به^(١) .

وقد أصبحت شخصية «أبسال» وشخصية «سلامان» من النماذج الفلسفية الصوفية في الأدب الفارسي بتأثير ابن سينا وابن طفيل . فلمعبد الرحمن جامي المتوفى عام ١٩٤٢م قصة شعرية فارسية عنوانها سلامان وأبسال . وفيها أن «سلامان» ابن ملك اليونان ، لم يتولد عن امرأة ؛ ولكن بجهد عالم ساحر . ويقع سلامان في حب والده لمرضعته أبسال . ويهرب معها إلى جزيرة . وحين يكتشفان ، يهربان إلى أرض مهجورة ، ويجمعان حطباً يشعلان فيه النار ليحترقا بها . وفي حين تحترق أبسال بالنار ، ينجو سلامان ، ويقاد إلى القصر ، بعد أن يشفى من حبه ، ويتوج على عرش آباءه ، وسلامان هنا رمز الروح ، وأبسال رمز للجسم . وبميلادهما في الأرض يتولد الشر . ولكن الموت يحطم الجسم ، لتنجو الروح ، وتعود إلى السعادة السموية التي كانت فيها أبداً .

ولم يتأثر عبد الرحمن جامي بسلامان وأبسال كما كانتا عند ابن سينا ، بل بالقصة كما ترجمها حنين بن إسحاق ، وقد سبق أن لخصناها . ولكنه تأثر بابن سينا وابن طفيل معاً من حيث الإفادة الصوفية الفلسفية من القصة ؛ وإن كان قد أفاد منها على وجه آخر ، اتضح مما ذكرناه^(٢) .

(١) هذا مغزى القصة كما فهمناها ، ونخالف المرحوم الأستاذ أحمد أمين في شرحه لرموزها ، وانظر لمذهب التناسخ عند السهروردي : الدكتور محمد علي أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي ، القاهرة ١٩٥٩ ص ٣١٣ — ٣١٨ .

(٢) يقول نصير الدين الطوسي في تعليقه على إشارات ابن سينا : « سمعت بعض الأفاضل بخراسان يذكر أن ابن الأعرابي أورد في كتابه الموسوم بال نوادر قصة ذكر فيها رجلين وقما =

هذا ما يخص موضوع حي بن يقظان وسلامان وأبسال في الأدب الصوفي العربي والفارسي .

أما في الآداب الأوربية فقد ترجمت رسالة « حي بن يقظان » لابن طفيل إلى العبرية عام ١٣٤١ م ؛ ثم إلى اللاتينية ؛ ترجمها إليها « پوكوك » E. Pococke عام ١٦٧١ م بعنوان : « الفيلسوف المعلم نفسه » Philosophus autodidactus — ومن اللاتينية ترجمت القصة إلى الإنجليزية ؛ ترجمها « جورج كيث » George Keith من جماعة « الكويكر » لتكون مرجعاً لهم في شعائهم^(١) . هذا من جهة الترجمة ؛ أما من جهة التأثير ، فإن قصة « حي بن يقظان » قد أثرت أولاً في الكاتب الأسباني « بلتاسار جراتيان » Baltasar Gracian (١٦٠١—١٦٥٨) في قصته التي عنوانها : « النقادة » Criticon — ظهر الجزء الأول منها عام ١٦٥١ ، والجزء الثاني عام ١٦٥٣ ، والجزء الثالث عام ١٦٥٧ م — والقصة بهذا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : عنوان الجزء الأول منها : « في ربيع الطفولة »^(٢) ، وعنوان الجزء الثاني « في خريف عهد الرجولة »^(٣) ، وعنوان ثالث : « في شتاء الشيخوخة »^(٤) . وهي نقد للعادات والتقاليد في عصر المؤلف .

== في أسر قوم أحدهما مشهور بالخير اسمه سلامان ، والآخر مشهور بالشر اسمه أبسال من قبيلة جر ، فن سلامان لشهرته بالسلامة ، وأنقذ من الأسر . وأبسال الجرهمي لشهرته بالشر . أسر حتى هلك . وصار منهما في العرب مثل يذكرون فيه خلاص سلامان وهلاك أبسال صاحبه ... ولم تنفق لي مطالعة هذه القصة من الكتاب المذكور... لكنها دالة على وقوع هاتين اللفظتين في نواذر حكايات العرب « انظر : ابن سينا : تسع رسائل ، الطبعة السابقة الذكر ، ١٧٠ .

A. G. Palencia, *op. cit.*, pp. 236-237

(١)

En la Primavera de la Niñez.

(٢)

En el otoño de la varonil edad.

En el invierno de la vejez.

(٤)

وفى الجزء الأول من القصة ينجو « كريتيلاو » Critilo من الغرق ، فتلقى به الأمواج على شواطئ جزيرة « سانتا إلينا » . وهو فيلسوف ذكى . ويلتقى فى الجزيرة بالفتى « أندرينيو » Andrenio الذى كان يحيا فى الجزيرة على الحالة الطبيعية ، يسكن فى كهف ولا يعرف أصله ولا أبويه . ولا علم له باللغة . فيعلمه « كريتيلاو » إياها . ويتوجهان معاً إلى أسبانيا . ويعنى « كريتيلاو » بتحذير الفتى « أندرينيو » من الناس . وفى طريق الحياة يسير هذا الفتى بغرائزه ؛ على حين يحيا « كريتيلاو » على هدى العقل . ويرتادان معاً بعض أماكن ترمز إلى اختلاف اتجاههما فى الحياة . فى مدريد ؛ يقع « أندرينيو » فريسة غواية « فالسيرينا » Falsirena — وتلك مناسبة لأحكام قاسية يصدرها « كريتيلاو » فى خبث النساء . ويضيق « أندرينيو » بالملوك وحاشيتهم فى مدريد ؛ لأنها تنافى والطبيعة . ثم يخرجان معاً من بلاط مدريد ، بلد الشباب .

وفى الجزء الثانى من القصة يزوران أماكن كثيرة يتخذها « كريتيلاو » فرصة لتصوير عصره من نواح رمزية متعددة ، فيعرب عن رأيه فى الصداقة الحق بمناسبة زيارة مكتبة دعيا لرؤيتها على قمة جبل . وفى فرنسا يلتقيان بآلهة الفنون والآداب ، فيشير « كريتيلاو » مسألة الآداب والفنون فى أسبانيا ؛ ويحكم على مؤلفيها .. ثم يزوران مصنع القيم ؛ وبلاط الشرف ؛ وإلهة الشهرة ؛ ثم بيت المجانين ؛ حيث يجد المؤلف فرصاً كثيرة للتغيير عن مختلف الصور الإنسانية .

وفى الجزء الثالث : « شتاء الشيوخ » يصلان إلى « روما » — ومن أهم الأحداث لها فيها أنهما يعيشان فى قصر المغامرات ، حيث يصير « أندرينيو » نفسه شخصاً لا تمكن رؤيته ، مثل أكثر سكان ذلك القصر ؛ ويظل كذلك حتى يقع عليه ضوء جلاء الحقيقة . ثم يشهدان فى روما جلسة من جلسات الأكاديمية . ثم من فوق قمة من القمم يتأملان عجلة الزمن الرهيبة ، وسرعة فساد

الحياة . ثم الموت . وينتقلان — على الأثر — إلى جزيرة الخلود ، حيث يستطيعان أن يسلكا الطريق إلى عالم الفضيلة والقيمة الحق^(١) .

والفصول الأولى من القصة السابقة تتشابه مع قصة « حى بن يقظان » . وعلى الرغم من أننا لا نعرف الطريق الذى تأثر به « بلتاسار جراثيان » بقصة حى ابن يقظان ، وعلى الرغم من أن هذه القصة العربية لم تظهر فى اللغات الأوروبية إلا عام ١٦٧١ م فى ترجمتها اللاتينية السابقة الذكر^(٢) ؛ فإننا لانستطيع أن نرجع التشابه بين القصتين إلى مجرد الصدفة . فمن المحتمل أن يكون « بلتاسار جراثيان » قد اطلع على القصة العربية قبل ترجمتها إلى اللاتينية . ويرى المستشرق الأسباني : « جارتياجومس » E. Garcia Gomez أن قصة عربية مخطوطة فى الأسكوريال ، كانت قد صارت شعبية فى عهد المؤلف ، وهى أساس قصة « ابن طفيل » وقصة « بلتاسار جراثيان » فى وقت معاً^(٣) . وهذه المخطوطة عنوانها : « قصة ذى القرنين وحكاية الصنم والملك وابنته » . وفى المخطوطة قصص كثيرة عن الإسكندر . تقص واحدة منها كيف وصل الإسكندر إلى جزيرة تسمى إرين ، فوجد فيها تمثالا عظيما عليه كتابة فيها قصة حياة صاحب التمثال . وقد كان ابن ابنة ملك ، وألقت به فى اليم ، فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية غير معمورة ، فربته صبية ، ونما فى رعايتها ، وجعل يتفكر ويتدبر [ولكن لم يصل إلى حكمة أو تصوف] . ثم يقبل إلى تلك الجزيرة رجل يلقي هذا الرجل الوحيد فى الجزيرة

(١) انظر ما عدا نص القصة هذا المرجم :

Juan Hurtado y J. De la Serna y A. G. Palencia: *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1949, pp. 686-687.

(٢) ص ٢٢٩ من هذا الكتاب .

(٣) لقصة بلتاسار جراثيان مصادر أخرى أثرت فيها ؛ منها قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر (ص ٢١٥ من هذا الكتاب) ومنها قصص تشخيص الفضائل والردائل ، أى تصويرها بصورة الناس (انظر المراجع الأسباني السابق ص ٦٨٧ — ٦٨٨) .

معارف كثيرة لم يكن هو قد وصل إليها [هذه المعارف يصل إليها حتى بن يقظان بنفسه] . وهذا الرجل الذي أتى إلى الجزيرة هو أبوه ، وهو الوزير الذي تعلق به أمه وحملت منه . وقد غضب عليه الملك ونفاه إلى الجزيرة . ثم يمر بالجزيرة مركب يحمل الابن والأب — دون أن يعرف أحدهما حقيقة الآخر — إلى الجزيرة المعمورة . ويستبعد « جارتيا جومس » أن تكون هذه القصة صدى لقصة حتى بن يقظان ، ولكنه لا يقطع برأى حاسم ، و يرى أن شبه قصة « جراثيان بلتاسار » بقصة ابن طفيل لا ينحصر في قالب القصص العام ، ولكن يبدو في الطابع الرمزي واضحاً كذلك . فهذه الرمزية هي جوهر قصة ابن طفيل . و ليس في قصة الصنم المعبود شيء منها ؛ على أنه ليس لدينا دليل قاطع على سبق قصة الصنم والملك وابنته لقصة ابن طفيل تاريخياً .

و حين عرفت قصة « حتى بن يقظان » في أوروبا ، لقيت حظاً رائعاً لدى فلاسفتها ، وخصوصاً في القرن الثامن عشر ، ثم التاسع عشر . ذلك أن القرن الثامن عشر الأوربي كان يعتقد في مقدرة الإنسان القطري على الاهتداء إلى الفضائل ، وإلى الأسس السامية التي تفضل الشرائع الإنسانية . وقد راجت الدعوة نفسها لدى الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر^(١) ، ورأى هؤلاء وأولئك في قصة « حتى بن يقظان » ما يشد أزر دعوتهم ، إذ اهتدى « حتى » فيها إلى ما يتجاوز الشريعة . ومن الواضح أن رأي هؤلاء في تأويلهم لقصة ابن طفيل لا سند له من حقيقة القصة نفسها ؛ ولكنه كان جوهر دعوتهم^(٢) . وإذن كان تأثير قصة ابن طفيل في الآداب الأوربية تأثيراً كبيراً متنوع الدلالة^(٣) .

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٢ — ١٣ .

(٢) انظر : Laffont-Bomplani, *op. cit.*, II, p. 511.

(٣) هذا ؛ ولا نعتقد أن لقصة حتى بن يقظان تأثيراً في قصة « روبنسون كروزو »
*The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of
 Yorke, Mariner.*

وقد ترجمت قصة ابن طفيل إلى الفرنسية ، ترجمها ليون جوتييه عام ١٩٣٦
وقدم لها بدراسة عميقة طويلة ؛ كما ترجمها ج . كوزمين ، إلى الروسية ، ونشرها
في بطرسبرج سنة ١٩٢٠ .



تلك أشهر القصص في الأدب العربي قبل العصر الحديث^(١) . والذي لا مجال
لأدنى شك فيه أن القصة العربية لم ينظر إليها — قبل العصر الحديث — على أنها
جنس أدبي له قواعد ، أو له رسالة فنية أو إنسانية . ولا شك كذلك أن جنس
القصة لم يلق أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث . لأن هؤلاء النقاد لم
يعنوا بنقد الأدب الموضوعي ، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة فيما يخص وحدة
العمل الأدبي غنائياً كان أم غير غنائى . ذلك أن نقدهم كان نقداً لجزئيات العمل
الأدبي في الأعم الأغلب من حالاته .

== التي ظهرت بهذا العنوان عام ١٧١٩ للكاتب الإنجليزي «دانييل ديفو» Daniel Defoe
لأن للقصة المذكورة أصلاً تاريخياً هو بقاء البحار الإنجليزي سيلكيرك Selkirk أربع سنين
في جزيرة «شيلي» ثم نجاته منها على يد بحار إنجليزي آخر ، بعد أن كان قد أصبح متوحداً
في عاداته وخلفه . وقد نشر البحار الإنجليزي الآخر «روجيرس» Rogers قصة
«سيلكيرك» الحقيقية عام ١٧٠٩ م . وبها تأثر «دانييل ديفو» . ثم إن الشبه ظاهري
ضئيل بين قصة «روبنسون» و «حى بن يقظان» .

(١) ونشير هنا إلى «سيرة عنترة» ، وهي من قصص الملاحم الشعبية العربية التي يرجع
تاريخ تأليفها إلى القرن الثاني عشر الميلادي . وهي حكاية «عنترة» ، وكيف تغلب على ضعة مولده
من جهة أمه بالفروسة ثم بالحب ، ثم كيف كان بعد ذلك ضحية الغدر . ولشبه هذه الآراء
بقضايا الرومانتيكيين راجت هذه القصة عندهم؛ وترجمت أنواعاً من الترجمات كثيرة ، من أشهرها
ترجمة «لامارتين» Lamartine . انظر : Laffont-Bompiani, IV, p. 413.

الأسباب السابقة ، ولأسباب غيرها ليس هنا مجال تفصيلها^(١) ، لم تدخل القصص عندنا في مجال الأدب الحق قبل العصر الحديث . ولم نتجه إلى هذا الاتجاه إلا بفضل تأثرنا بالآداب الغربية .

وفي هذا التأثير سرنا في أطوار متعاقبة ، لا مجال هنا إلا لبيان اتجاهاتها العامة :

وقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين — في وقت معاً — بالقصص الغربية وبالمأثور من قصص أدبنا القديم . وأوضح مثل للتأثر بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية هو قصة «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي . وفيها نجد البطل ، والراوى عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التي لا يربط بينها سوى شخصية البطل ، مع العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثره بالمقامة . ولكن التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر ، وفي نوع المغامرات ، وفي التحايل النفسى للشخصيات في صراعها مع الأحداث ، ثم دلالة ذلك كله على جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد . وينتهى الكاتب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب . ولا شك أن الكاتب متأثر في نواحيه الفنية والاجتماعية بالثقافة الغربية ، وبما أثرت في آراء المصلحين من معاصريه^(٢) .

وفي قصة «لادياس» لأحمد شوقي ، تظهر عناية المؤلف بالتعبير ، ثم

(١) انظر ص ٦٢ — ٦٣ من هذا الكتاب ، وانظر كتابى المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ، الفصل الثانى من الباب الثالث ، عند حديثنا عن تطور مفهوم القصة فى العالم وعند العرب .

(٢) ومن أمثلة التأثير بالمقامة وبالثقافة الغربية معاً : «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم ؛ و «شيطان بنهاور» لأحمد شوقي .

اعتماده — في تطوير الحوادث تطويراً خارجياً — على عنصر الزمن . وفي هذه النواحي يظهر تأثيره بالمقامة وبألف ليلة وليلة . ولكنه متأثر كذلك بقصص القروسة كما كانت في القصص الغربية^(١) ، ذلك أن الأمير « حماس » المصري يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعوني ، وتختطف الأميرة ؛ ولكن البطل يذل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

وفي الطور الثاني من أطوار الأدب القصصي في عصرنا الحديث ، أخذنا — في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم في القرن العشرين — نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على التراث العربي القديم . وبدأ الوعي الفني يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الآداب الأخرى .

وقد بدأ هذا الطور بتعريب موضوعات القصص الغربية ، مع التحوير فيها كي تطابق الميول الشعبية ، ولتساير وعي الجمهور آنذاك . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعته ، مستبيحاً لنفسه تغيير ما يشاء ، على نحو ما رأينا في المسرحيات^(٢) . وعلى الرغم من تشويه القيم الفنية للأصل الأجنبي ، فإن هذه القصص لقيت رواجاً لدى المعاصرين لها^(٣) . وخير من نحو هذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطى المتوفى عام ١٩٢٤ م ، وقد ترجم قصة

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٧ — ٢١١ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٧٦ — ١٧٧ .

(٣) من أوائل من سلكوا هذا المسلك في القصص العربية رفاعه رافع في ترجمة « مغامرات تليماك » للكاتب الفرنسي « فنلون » [انظر ص ١٥٨ من هذا الكتاب] ، وقد سماها رفاعه رافع : « وقائع الأفلاك في حوادث تليماك » . ومثال ذلك أيضاً ترجمة قصة « پول وفرجينى » للكاتب الفرنسي : « برناردين سان بيير » ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان : « الأمانى والمئة في حديث قول وورد جنة » .

« بول وفرجينى » باسم « الفضيلة » ، وغير مسرحية « سيرانودى برچراك » للشاعر الفرنسى « إدمون روستان » إلى قصة ، بعنوان : « الشاعر » ؛ وهكذا سار فى قصصه الطويلة والقصيرة ، يقتبس الموضوع من الأصل الأجنبى فحسب ، ثم يسمو بالتعبير اللغوى ؛ ولكنه تعبير متخلف عن الوعى الفنى فى جنس القصة . وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل ، وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة فحسب . وقد سار على طريقته الشاعر « حافظ إبراهيم » فى ترجمته قصة « البائسين » لشكتور هوجو ، فنقص فيها وحوار ما شاء .

ثم نضج الوعى الفنى ، ونهض الجمهور ثقافياً ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وكانت الترجمة القصصية فى أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسى .

أما القصص العربية الأصيلة فى عصرنا فقد أخذت تستقل عن القصص الغربية فى موضوعها . وبدأت تعالج مشكلات يبتئنا وعصرنا ، أو تشيد بماضينا القومى والوطنى ؛ وإن كانت — مع ذلك — متأثرة فى نواحيها الفنية بالآداب الكبرى والتيارات الفنية العالمية .

والذى ننبه إليه هنا أننا تأثرنا أولاً بالرومانتيكية فى منهج قصصها التاريخى ؛ وفى وصف النواحي العاطفية الذاتية ؛ ثم فى الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى هرباً من الحاضر ، ورغبة فى تغييره إلى مستقبل خير ، عن طريق الإصلاح لا الثورة . فلم تتأثر بالرومانتيكية فى دعوتها الاجتماعية الثائرة^(١) ؛ إذ لم تسكن الظروف — بعد — مهياة لتلك الثورة .

ومن أمثلة التأثير الرومانتيكى بما ذكرنا من اتجاهات نذكر القصص التاريخية

(١) لفهم هذه الدعوة انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الأول من الباب الثالث .

التي ألفها « جورجى زيدان » (١٨٦١ — ١٩١٤ م) فهو يقفون في منبرها
الفنى أثر « ولتر سكوت » أب القصة التاريخية الرومانتيكية فى أوروبا^(١) ؛
ولكنه لا تظهر فى قصصه نزعة الإشادة بالماضى العربى القومى على نحو ما كان
يقول الرومانتيكيون .

وقد كان جورجى زيدان يقرأ ولتر سكوت قراءة واعية ، كما يؤخذ من
مؤلفاته فى تاريخ الأدب والنقد^(٢) .

ويمثل النزعة القومية العاطفية والوطنية الأستاذ « محمد فريد أبو حديد »
فى بعض قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » ، وقصة « المهمل » وقصة « سنوحى » .
وأخيراً أخذنا — فى قصصنا العربية الحديثة — نتأثر بالاتجاهات الواقعية
والفلسفية للقصص العالمية . وحسبنا هنا أن نمثل بقصة « أنا الشعب » للأستاذ
« محمد فريد أبو حديد » ؛ وقصة « عودة الروح » للأستاذ « توفيق الحكيم » ،
ثم قصة « الأرض » للأستاذ « عبد الرحمن الشرقاوى » ؛ على اختلاف اتجاهات
هذه القصص وتفاوت قيمها الفنية .

وقد اتخذ الأستاذ « نجيب محفوظ » شخصيات بعض قصصه نماذج لطبقات
وأجيال مصرية متعاقبة ، كقصة « خان الخليلي » و « زقاق المدق » ثم « بين
القصرين » . وهو متأثر فى نزعته تلك بكتاب أوروبا . وأول من نما هذا المنحى
— فى التاريخ فى قصصه لنماذج طبقات وأجيال متعاقبة — هو الكاتب القصصى
الفرنسى « بلزاك » (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها :
« الملهة الإنسانية » La Comédie Humaine ؛ وبعده « إميل زولا » (١٨٤٠ —
١٩٠٢ م) الذى أرخ — فى عشرين قصة — لأفراد متعاقبين من أسرة

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢١٦ — ٢١٨ .

(٢) انظر مثلاً : جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ طبعة القاهرة ١٩٣٧

خيالية سماها: « روجون ماكار » Rougon Macquart وقد تبعهما في هذا المنهج الكاتب الفرنسي الآخر « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ — ١٩٤٣ م) الذي أرنخ في قصصه للحياة الباريسية والفرنسية ثم الأوروبية ، مثل مجموعة قصصه التي عنوانها : « يوحنا كريستوف » ، وقد نشرها من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩١٢ ، ثم جمعها بعد ذلك في عشرة أجزاء ؛ ثم قصصه التي عنوانها : « ذوو الإرادة الخيرة » les hommes de bonne volonté ؛ وقد بدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ م في سبع وعشرين مجلداً . وقد أثر الاتجاه الفرنسي السابق في القاصين من الإنجليز الذين تأثر بهم الأستاذ « نجيب محفوظ » . ومن هؤلاء القصصى الإنجليزى « أرنولد بنيت » Arnold Bennet (١٨٦٧ — ١٩٣١ م) في قصصه التي عنوانها : « المدن الخمسة » Tales of five Townes ؛ وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ؛ وكذا سلسلة قصصه الثلاث المسماة : Clayhange (١٩١٠ — ١٩١٦) ؛ ثم الكاتب الإنجليزى الآخر : « جالسورثى » Galsuorthy (١٨٦٧ — ١٩٣٣) ، مثلاً في سلسلة قصصه التي بدأت تظهر منذ عام ١٩٢٤ م ؛ وكان عنوانها : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy وهو عنوان يذكرنا بعنوان قصص « بلزاك » السابقة الذكر ؛ على أن قصص « الملهاة الحديثة » تابعة لسلسلة قصص الكاتب نفسه التي عنوانها : « تاريخ بطولة أسرة فورسايت » The Forsyte Saga التي بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة برجوازية إنجليزية ، ويحكى من خلالها تاريخ إنجلترا منذ العصر الفكتورى إلى عهده — وعلى من يبحث بحثاً مقارناً كيف تأثر الأستاذ نجيب محفوظ في بعض قصصه بهذا الاتجاه العام ، أن يتتبع خيوط هذا الاتجاه التي ألحنا إليها في القصص الأوربي^(١) .

(١) انظر كذلك كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، الباب الثالث ، الفصل الثانى ، عند حديثنا عن الحكاية في القصة .

والقصة — من وجهة النظر المقارنة كما أوجزنا فيها القول — أهم جنس أدبي نثرى . وقد عرضنا لمفهومها وتطور هذا المفهوم ، ونقط التلاقى التاريخية فيها بين أدبنا والآداب العالمية . وبقي لنا من أجناس الأدب النثرية التى نعالجها على هذا النحو : التاريخ ، ثم الحوار والمناظرة .

٢ — ومفهوم التاريخ فى العصر الحديث هو بعث الحضارات والمدنيات فى عصورها ، بخصائصها الإنسانية ، وبما بذلت فيها الشعوب من جهد ؛ لا بوصفها فترات منقطعة الصلة بالحاضر ، بل بوصفها لحظة من الامتداد الزمنى المتصل الذى تشترك — فى العمل على امتداده وتنوعه — جهود الشعوب المختلفة ؛ ولكنه يتخذ طابعاً خاصاً بكل عصر وكل أمة ، نتيجة الهضم والتمثيل للماضى الإنسانى الحضارى ، ونتيجة إدراك كل شعب أو أمة للموقف الإنسانى إدراكاً يتوقف عليه تخلف الأمة أو تقدمها ، وقد يترتب على هذا الإدراك تقدم الإنسانية جمعاء .

وفى هذا المفهوم الحديث للتاريخ ، يبعث المؤرخ الفترات التى يؤرخ لها ، ويضفى عليها ما كان لها من حياة ، بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية ؛ بها تصير كل فترة بمثابة « بنية » حية فى عداد العصور المتعاقبة . ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو ، ولكنه يجعلنا ننظر إليه فى ضوء عصرنا . ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية بحيث نصدر نحن أحكاماً على حقائقها وعلى ما لها من قيم فى وقت معاً . وفى هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر فى تقدم الإنسانية ، إلى جانب ما استلزمه من جهد تكشف عنه مقومات الإنسان فى كل عصر . والفرق بين التاريخ الطبيعى للأشياء وبين التاريخ الإنسانى ، هو وجود الإنسان . فالوجود الإنسانى خاصته اتخاذ موقف يسفر عن مشروع ، وما المشروع إلا صورة المستقبل الذى يتجاوز به المرء دائماً نفسه^(١) .

(١) انظر :

E. Bréhier: *Transformation de la Philosophie Française*,
pp. 149-156

ويعتمد المؤرخ الحديث على الحقائق والوثائق والآثار وما إليها ، بعد أن ينقدها ، وينفذ إلى صميم معناها ، ويميز صحيحها من زائفها ، وهذه ناحية علمية محضة ، ولكنها ليست سوى مادة عمله .

وعليه — بعد ذلك — أن يصل ما بين هذه الحقائق بعد تمحيصها . « ففى وسط مجموعة من الحقائق والنتائج ، عليه أن يوضح الأسباب الغامضة ، والعوامل الموجهة فيما لها من علاقات إنسانية . ولا مرجع له فى ذلك إلى سوى ما يلاحظ هو من المواطف والصفات أو النقائص الإنسانية ذاتها » . وفى هذا الجانب يحتاج المؤرخ الحديث إلى نوع من « الحدس » الفنى ، به يرتبط التاريخ بالفن . فيستوعب المؤلف حقائق عصره بحيث يراه من جميع جهاته ، ويراجعها حتى تتضح له وجهة نظره فيه ، ثم يرتب أحداثه على حسب وجهة نظره ، لتتجلى من وراء ترتيبه وعرضه الصور المعبرة الحية . ولا يبلغ هذا التصوير ذروته فى القوة إلا إذا اتبع المؤلف ترتيب الحقائق ترتيباً عضوياً^(١) ، لا مجرد الترتيب الزمنى أو الجغرافى ، أو الموضوعى مثلاً . وعرض الحقائق التصويرى المعبر — على هذا النحو العضوى — ذو أهمية فى العلوم الإنسانية كلها ، على حد تعبير « تين » Taine فى أن العلم يكمل بالفن « كما يكمل النبات بالزهر^(٢) » ؛ ولكن هذه النواحي الفنية هى من أسس التاريخ فى معناه الحديث^(٣) .

وإذن للتاريخ — فى مفهومه الحديث — نواح علمية لبعث الحضارات وللكشف عن جهود الشعب فيها بالاعتماد على المصادر بعد تمحيصها ؛ ونواح فنية فى ملء فجوات هذه المصادر بما يكسبها الحيوية وقوة التصوير ؛ ثم فى عرضها عرضاً

J. Suberville: *Théorie de l'art...*, p. 413.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ص ٤١٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١٨ — ٤١٩ .

فنياً للكشف عن الموقف الإنساني في الفترة التاريخية المعينة ، مع بيان رأى المؤلف فيها ، بوصفها حلقة من جهود الإنسانية المتتابعة الدائبة في بحثها عن الكمال .

وفي التواريخ الأوربية القديمة ، لم يكن للتاريخ المفهوم السابق ، لا من الناحية العلمية ولا من الناحية الفنية . فقد كانت الحقائق تختلط بالأوهام والأساطير . ثم كان هم أكثر المؤرخين هو شرح سيرة الملوك أو العظماء ، لا بيان جهود الشعوب وخصائص حضارتها ومواقف معاصريها .

وفي القرن الثامن عشر الميلادي ، أخذ معنى التاريخ الحديث يتضح على يد « فولتير » و « فينلون » ومن نحوهما من كتاب ذلك القرن .

وقد اكتمل معنى التاريخ الحديث في القرن التاسع عشر ، بفضل الرومانتيكيين . وذلك لعنايتهم بالفرد وشئونه ، ونظرة مؤرخيهم إلى ماضى الإنسانية كأنه ماضيهم هم ، واهتمامهم بتاريخ الفكر والحضارة للشعوب ، لا بتاريخ الملوك والأرستقراطيين كما كانت عليه الحال من قبل^(١) .

ولنأخذ « ميشليه » Jules Michelet (١٧٩٨ — ١٨٧٤ م) مثالا للمؤرخ الرومانتيكي ، فإنه يلاحظ ما وراء مظاهر الرفاهية الزائفة من بؤس في عهود الملكية المطلقة . فهو ، مثلاً ، يرى في عهود الإقطاع في العصور الوسطى عهود اضطهاد ، حين كان الفلاحون فريسة النهب والأذى ، وكانت أعراض النساء حلاً للأمراء . وبعد أن يصف فلاحاً من الفلاحين يعاني هذا البؤس ، يقول : « إن قلبي لينقبض من الهول ... يا إلهي ! أهكذا كان أبي ؟ رجل العصور الوسطى ؟ ... نعم ... هذا هو ما صنعوه بي ! وهذا ألف عام أعانيها من الآلام^(٢) » . وفي عصر « لويس

(١) . نفس المرجع ص ٤٢٠ .

(٢) انظر :

J. Michelet: *Histoire de France*, Préface de 1869, I, p. XXXI.

الرابع عشر» الذي كان يطلق عليه : العصر الذهبي، يرى «ميشليه» ما خلف المظهر مما هو من آثار الملكية المطلقة . فيتحدث عنه هكذا : (لويس الرابع عشر يثد عالمًا ، إنه — مثل قصره « فرساي » — يطل على الغروب ... العبقریات الحقيقية في العصر لم تكن فتيةً ، حتى حين نشأتها . وعلى ما كانت تبذل من جهد ، كانت تعاني مما ينوء به عصرها من عجز . الكتابة تسيطر على كل شيء ، على الآثار وعلى الأخلاق فيما كان يكتبه كبار الكتاب مثل « پاسكال » ... و « راسين » و « فينلون » . وما كان يجهر به خطيب القوم « بوسويه » من ضمان شامل لم يمنع العصر من أن يشعر بأنه قد استهلك قواه في المسائل العتيقة^(١) ...) .

وكم رسم « ميشليه » في تاريخه من صورة مروعة مفرعة لعهود الملكيات والظلم قبل القرن التاسع عشر ، ليتبعها بأحكامه العاطفية الثائرة على طريقة الرومانتيكيين . وقد اتخذ مبدأ عامًا له أن يصور المشاعر الإنسانية للشعب ، ثم يصور من خلالها عهود الملكية المطلقة ، على نحو ما يقول هو : « لن أفهم عصور الملكية المطلقة إذا لم أتمكن في نفسي — أولاً وقبل كل شيء — دعائم روح الشعب وعقيدته »^(٢) . ويجلو هذا المؤرخ من ثنايا الوثائق والحقائق أن التاريخ كان يتقدم دائماً إلى الأمام في بطل ، إذا تأملنا في قمم موجاته المطردة ، دون اعتداد بمهبط هذه الأمواج وترددها . ثم يرى أن الثورة الفرنسية كانت ثمرة هذا الصراع الإنساني الطويل البطيء في مراحلها كلها . وهو مبدأ رومانتيكي عام كان الرومانتيكيون بمقتضاه يمتدحون في تقدم الوعي الإنساني لسيطرته على مصيره ، ويصورون بهذا التقدم مستقبل الإنسانية السعيد حين تتم السيطرة لهذا الوعي

(١) نفس المرجع ، مقدمة الجزء الخامس عشر ، ص ١٦ .

(٢) نفس المرجع السابق ، مقدمة الطبعة السابقة ، ص ٤٠ وكذا :

Pierre Lasserre: *Le Romantisme Français*, Paris 1916, pp. 395-396.

الرشيدي^(١) . وتلك نزعة رومانتيكية مثالية يسودها الطابع الذاتي .

وقد تلتها المدرسة الواقعية في التاريخ ، وهي التي تشرح الحقائق في ضوء جبرية الظواهر الاجتماعية والمادية ، كما فعل « تين » على حسب مبدئه الذي يشرحه قائلاً : « اعثر على حالات البلد والإقليم والجنس والبيئة والتربية والعادات التي عاش فيها إنسان ما ، واستنتج منها ، موقناً ، طبيعة موهبته وأعماله »^(٢) وهؤلاء موضوعيون في شروحهم ، يثقون في العلم وفي مناهجه .

على أن الاتجاه العام في كتابة التاريخ لدى المؤرخين العالميين اليوم هو جلاء مقومات الحاضر ، ببيان وجهة التاريخ في خلال العصور الماضية إلى أن تلتقى بالعصر الذي نعيش فيه . وهؤلاء يعتقدون بالجنس الإنساني ومشروعاته الحرة التي يتغلب بها على الظواهر المادية ، ويتحكم في القوانين الاجتماعية ، بحيث تبين مقومات الإنسانية المعاصرة عما لديها من إمكانيات تهدف إلى تحرير الإنسان وسعادته^(٣) . وهذا الاتجاه المعاصر خلاصة جهود المذاهب الفلسفية والأدبية ما بين رومانتيكية ورمزية وواقعية ووجودية ، مما لا مجال هنا لتفصيله^(٤) .

وجنس التاريخ في صبغته الأدبية مجال تأثير وتأثر كذلك فيما بين العربية والفارسية .

لا شك أن العرب في جاهليتهم كانوا ولوعين بالأخبار التي تتصل بأنسابهم

(١) انظر المرجع السابق ص ٣٦٤ — ٣٦٥ ؛ وكذا كتابي الرومانتيكية ص ١١٠ — ١١٤ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٦ — ٥٨ ثم : J. Suberville, *op. cit.*, p. 472.

(٣) مرجع « إميل برييه » السابق ص ١٥٥ — ١٥٦ .

(٤) انظر : المرجع السابق ص ١٥٣ — ١٥٦ ؛ وكذا :

J. Suberville, *op. cit.*, pp. 420-423.

والمراجع المبينة به .

ومواطن بلائهم في أيام اللقاء بأعدائهم ، وانتصاراتهم في حروبهم القبلية . ونعلم جميعاً حرص العرب على الأنساب ، واتخاذها أساساً للمفاخرة ، واعتمادهم على الذاكرة في حفظها . وكم تغنى شعراء القبائل بكرام فعال الأجداد ، وعددوا مثالب أعدائهم من القبائل الأخرى ؛ ولكن بعد ظهور الإسلام تغير طابع هذه الأخبار ووجد جنس التاريخ بخصائصه العربية :

لحين تمت الفتوحات العربية الرائعة ، وتغلب العرب على الفرس والروم ، ودخل الناس في دين الإسلام أفواجا ، ظلت شخصية الرسول مثار الإعجاب والروعة بخاصة لدى من لم يروه من المسلمين . فكانوا يتوقون إلى معرفة أخباره ، وتفاصيل حياته وأقواله . على أن هذه الأقوال والأخبار مصدر هام من مصادر التشريع الإسلامي .

وحول شخصية الرسول وجد جنس التاريخ عند العرب ، ووضحت خصائصه . ولذلك اصطبغ هذا الجنس الأدبي صبغة دينية . فقد بذل رواة الأحاديث جهودهم في ضمان صحة الأحاديث التي يروونها عن الرسول . ولكي يتم لهم تأكيد الرواية تطلبوا أن تكون الحادثة مروية أولاً عن شاهد عيان ثقة ، روى بدوره عن رواة آخرين من الثقات ، حتى تنتهي سلسلة الرواية إلى الراوى المعاصر للحادثة . وقد ظن العرب — وهم الذين لم يعتمدوا على الكتابة في جاهليتهم — أن هذه الطريقة من الرواية الشفوية أقوى ضماناً لصحة الرواية من الكتابة ؛ بل كانوا ، في البدء ، يتحرزون من الاعتماد على الكتابة .

ويضيف مؤرخو العرب إلى ذلك حرصهم على إيراد الحادثة الواحدة بأسانيد مختلفة ، كل سند منها ينتهي إلى شاهد رأى بنفسه الحادثة أو عاصرها . وهم يرون في إيراد مختلف الروايات على هذا النحو ضماناً آخر لصحة ما يروون .

وقد انتقل هذا الطابع الدينى للتاريخ من رواية الأخبار إلى رواية الأدب والأشعار ؛ كما فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهاني (٢٨٤ — ٥٣٥٦) ؛ وكما فى كتاب الأمالى لأبى على القالى (٢٨٨ — ٥٣٥٦) .

وقد يكون فى رواية التاريخ على هذه الطريقة نوع من الاستقصاء لما ورد فى المسألة الواحدة . ولكن هذه الطريقة خالية من النقد ، يجمع المؤرخ فيها الروايات المتضاربة على حسب سلسلة الرواة ، تاركاً لسواه مهمة تمحيصها ونقدها . فهذه الطريقة تجمع لمواد التاريخ ، ولها قيمة علمية كبيرة ؛ ولكنها ليست التاريخ المنتظم الحلقات .

ومنذ القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) ترجمت إلى العربية كتب كثيرة من التاريخ الإيرانى ، أثرت أيما تأثير فى جنس التاريخ الأدبى عند العرب . وكان الإيرانيون يعتمدون على الكتابة لا على الرواية الشفوية ، وكانوا ينقلون عن وثائق مدونة ، وكانت كتبهم التاريخية متتابعة القصص ، غير مقطوعة بأسانيد الرواية . وقد سار على طريقتهم كثير من ألفوا فى التاريخ باللغة العربية ، كالبلاذرى والمسعودى والدينورى^(١) .

على أن التاريخ — عند الإيرانيين — كان يختلط بالأسمار والحكايات الخلقية وقواعد السلوك العامة^(٢) . ثم كان النقد التاريخى متخلفاً فى هذه الكتب ،

(١) لنشأة التاريخ عند العرب وخصائصه ، انظر مقالا طويلا كتبه « دى خويه »

فى : De Goeje: *Encyclopedia Britannica*, ed. 1888, XXII.

(٢) كما يفهم مما يحكى عن كتب سير الملوك الإيرانيين أو كتب الشاهنامه ، وكذا ما بقى من فقرات كتب التاريخ التى كتبها ابن المقفع وفقدت [انظر الشاهنامه للفردوسى ، والجزء الأول من تاريخ الطبرى ، والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٤ — والبيهقى : تاريخ يهقى طبعة طهران عام ١٣٢٢ (١٩٤٦) ص ١٥٠] .

فكانت تحكى الأساطير على أنها حقائق ، ويختلط عالم الغيب بعالم الناس . ثم كانت كتب التاريخ فى جملتها تعنى بسير الملوك ومن يلتحق بهم ، دون احتفال بأحوال الشعب ومعارفه^(١) .

ومشهور بين المؤرخين والدارسين فى الاجتماع أن ابن خلدون هو أول من دعا — فى مقدمته — إلى وضع قواعد عامة للتاريخ ، وإلى الفصل بين الأساطير والمعلومات التاريخية الصحيحة . ولكننا ننبه هنا إلى أن ابن خلدون مسبوق فى بعض ما قال بمؤرخ فارسى رأى أن يقام التاريخ على قواعد إنسانية تفصل ما بينه وبين العالم الغيبى . وهذا المؤرخ هو « يهقى » (أبو الفضل محمد بن حسين) المتوفى عام ٤٧٠ هـ (١٠٧٧ م) ، وهو يدعو إلى أن نعد التاريخ تجارب إنسانية مقياس صحتها العقول . وهذه الدعوة ، على ضالة قيمتها الآن ، كانت لهذه ذات قيمة كبيرة^(٢) .

وخير من يمثل الطريقة العربية فى كتابة التاريخ هو المؤرخ الإسلامى الإيرانى الأصل : « الطبرى » (محمد بن جرير) المتوفى عام ٣١٠ هـ (٩٢٢ — ٩٢٣ م) فى موسوعته التاريخية العظيمة الشأن . وفيها يعتمد على سلسلة الرواة ،

(١) ومن النادرين الذين عنوا بالتأريخ لمعارف الشعب : البيرونى (أبو ريحان محمد بن أحمد) فى كتابه : « تحقيق ما للهند من مقولة » وهو يبحث فى معارف الهند وديانها وفلسفتها ، طبعة ليدن ١٨٨٧ .

(٢) وقد بقى لنا من مؤلفاته : « تاريخ يهقى » ، يقول فيه مؤلفه : « على السامع ألا يتقبل شيئاً مما يرفضه العقل من الأخبار التى تقرأ عليه ... ولكن أكثر الناس من العامة يفضلون الباطل والممتنع ، مثل أخبار الشياطين والجن والغول ... وما يشبه هذه الخرافات التى ينাম عليها الجبال حين تتلى عليهم فى المساء . وأما أولئك الذين يتطلبون القول الصحيح لكى يصدقوه ، فهم الذين يعدون من العلماء ، وعددهم جد قليل ؛ يتقبلون الطيب ويطرحون ما عداه . ورحم الله أبا الفتح البستى الذى قال — وما أجمل ما قال — :

إن العقول لها موازين بها تلقى رشاد الأمر وهى تجارب

(انظر : يهقى : تاريخ يهقى ، الطبعة السابقة الذكر ، ص ٦٦٦ — ٦٦٧) .

ويعدد هذه السلسلة في الخبر الواحد ، ويجمع في تاريخ الفرس القدماء بين الأساطير والحقائق ، ويختلط عنده العالم الغيبي بعالم الناس ، في تلك الأساطير الملحمية .

وكان في تاريخ الطبرى لإيران القديمة إشباع لرغبة النزعة الفارسية الناشئة بعد الفتح الإسلامى ، ثم إن في القسم الإسلامى من تاريخه إرضاء للعقيدة الإسلامية التى تمكنت من نفوس الإيرانيين المسلمين . وهاتان الناحيتان يمثلان جانبي الشخصية الفارسية بعد الإسلام : إخلاص للتراث الإيرانى وللعقيدة الإسلامية معاً .

لهذه الأسباب ، ولأن الطبرى إیرانى الأصل ، لقي كتاب الطبرى حظاً لدى الفرس فى لغتهم بعد الفتح ، فكان أقدم نص كامل وصلت إلينا ترجمته فى اللغة الأدبية لإيران بعد الفتح ، ترجمه إليها — ترجمة حرة — الوزير السامانى « بلعمى » (أبو على محمد) فى أواخر القرن العاشر الميلادى . وقد عدل « بلعمى » من الأصل العربى فى ترجمته ، فحذف العنعنات وسلسلة الروايات ، واقتصر على رواية واحدة . وزاد على الأصل فيما يخص تاريخ إيران القديم فى العهد الملحمى الأسطورى ، وغير الأسطورة . وأضاف إلى الطبرى حكايات دينية وخلقية . ونص على أن جوهر التاريخ هو الوعظ عن طريق رواية سير الملوك والأنبياء . وهذه نزعة خلقية إيرانية الأصل فى خلط التاريخ بالحكم وحكايات الخلق والتسلية ، كما سبق أن أشرنا^(١) . ثم أولى الأدب العربى الأسلوب عناية كبرى فى جنس التاريخ . فحين تطور النثر العربى وأصبح فنياً ، وغلب عليه السجع ، وكثرت فيه الشواهد الشعرية ، وضرب الأمثال ، وأنواع المجاز ؛ حينذاك سرى فى المؤرخين نفس الروح . فأصبح النثر التاريخى نوعاً من الشعر المنشور ، يقصد فيه إلى نظم قلائد المدح للملوك ،

(١) وانظر أيضاً : قزوينى : يست مقاله ، طهران ١٩٢٨ ، ج ٢ ص ٣ — ٤ — وكذا : بلعمى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنوو ١٩٣١ (١٨٩٦م) صفحات ١ — ٢ ، ١٢٩ ، ٢٤٠ .

وإلى استخدام وجوه البيان في شرح وقائع التاريخ . فيصرح « أبو نصر محمد ابن عبد الجبار العتيبي » في كتابه : « تاريخ يمين الدولة » بأنه سلك في كتابه مسلك الشعراء في سبيل تخليد مآثر « محمود الغزنوي » الذي أرخ « العتيبي » له في كتابه المذكور . وقد فرغ من تأليفه حوالى عام ٤١٢ هـ (١٠٢١ م)^(١) .

وكان تأثير الأدب العربي في الأدب الفارسي عظيما في هذه الناحية . فقد ترجم « الجرباذقاني » (أبو شرف ناصر بن ظفر بن سعد المنشي) كتاب « يمين الدولة » السابق الذكر من العربية إلى الفارسية — وقد بدأ في هذه الترجمة عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦ م) ، فنقل جنس التاريخ من العربية إلى الفارسية بكل خصائصه الفنية كما كانت في كتاب « يمين الدولة » العربي . وأثرت هذه الخصائص في جنس التاريخ . وقد بلغ هذا التكلف في الأسلوب مداه في جنس التاريخ على يد « وصاف » في كتابه المشهور بتاريخ وصاف^(٢) ، ألفه حوالى عام ٧٢٩ هـ (١٣٢٨ م) — ولم يتبع أكثر مؤرخي الفرس هذا الأسلوب المصطنع المتكلف كما بدا عند « وصاف » ؛ ولكنه مظهر للتأثر العربي في جنس التاريخ بلغ قمته في التصوير الأدبي .

أما كتب التاريخ السياسي في عصرنا الحديث فيقل منها ماله طابع أدبي ، أو وجهة مذهبية فنية ، بها يستحق أن يدخل في نطاق الأدب . مثل تاريخ الجبرتي ، وسعد زغلول للأستاذ العقاد ، والفتنة الكبرى للدكتور طه حسين . ونحتم علاجنا للأجناس الأدبية النثرية بجنس أدبي ثانوي تردد بين الشعر

(١) انظر : العتيبي (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) : تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠ ، المقدمة ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية مادة عتيبي ، ثم :
S. de Sacy: *Notices sur les Manuscrits*, IV, 411, 525.

(٢) عنوانه الأصلي : « تجزية الأمصار وترجية الأعصار » ، ويعرف باسم « تاريخ وصاف » تأليف شرف الدين عبدالله الشيرازي المشهور بوصاف الحضرة ، وهو يؤرخ في كتابه هذا للمنول.

والنثر في الأدبين : العربي والفارسي . وهو جنس المناظرة والحوار . وهو قالب فني عام تتغير أنواع مضمونه . وهو لذلك من الأجناس الأدبية التي تدق فيصعب تحديد معالمها وتمييز مواطن التلاقى التاريخية فيها بين الآداب .

وفي الأدب البهلوي أو الإيراني القديم راجت نزعة شعبية يقصد فيها إلى شرح وجهتي نظر مختلفتين في شكل حوار أو جدل ، أو في عرض صورتين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانب الأخرى . وقد بقي لنا من الأدب الإيراني القديم حوار أدبي عنوانه : « الشجرة الأشورية »^(١) وهي النخلة . وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر . وقد وصلت هذه القطعة إلينا مكتوبة على طريقة النثر ، ولكن العالم الفرنسي : « بنفست » E. Benveniste اكتشفت أنها في الأصل ذات وزن وقواف ، وأن النساخ كتبوها في صورة النثر جهلاً منهم بالشعر الإيراني القديم . وهذا الوزن قريب من المتقارب المثنوي المعروف في العربية ثم في الفارسية الحديثة بعد الفتح الإسلامي^(٢) .

وقد وصلتنا كذلك رسائل بهلوية موضوعها اللائق وغير اللائق ، أو المشروع وغير المشروع^(٣) . وهي تستمد جذورها من الأدب الديني الزرادشتي ، ولكنها أصبحت — فيما بين القرن السابع والقرن العاشر الميلاديين — ذات طابع خلقي تشرح محاسن السلوك ومساوئه .

وقد أثرت هذه النزعة الأخيرة في الكتب العربية ذات الطابع الخلقى التعليمي ، وهي الكتب التي موضوعها أدب السلوك في شكل وصف المحاسن

(١) « درخت أسورينغ » انظر : *Le Journal Asiatique*, octobre-décembre, 1930, p. 193 et suivantes.

(٢) انظر : المرجع السابق ؟ ثم *Arthur Christensen: Les Gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris 1936, pp. 50-51.

(٣) شايد — ناشايد ؟ شايت — ناشايت .

والمساوىء الخلقية . وأقدم كتاب عربى بقى لنا اسمه فى ذلك هو كتاب « عمر ابن الفروخان » الطبرستانى الأصل ، ذو الثقافة والميول الإيرانية . وقد عاصر الخليفة المأمون ، وكان على صلة بجعفر البرمكى . ثم كتاب آخر يحمل نفس الاسم ألفه « ابن قتيبة » . وتوالت كتب عربية أخرى فى نفس الموضوع هى أدل فى مضمونها وعنوانها على صلتها بالأدب البهلوى فى النزعة السابقة . ومن أشهرها « كتاب المحاسن والمساوىء » لإبراهيم بن محمد البيهقى ، يرجع تاريخه إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى ؛ ثم كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى « الجاحظ » . وهذه الكتب كلها متأثرة بمصدر بهلوى مشترك . والاحتمال الأقرب إلى الصواب أن الكتب التى عنوانها « المحاسن » فحسب لم تكن فى الأصل خالية مما يضاد المحاسن ، لتأثرها بذلك الأصل^(١) . وأحياناً تذكر المناظرة فى هذه الكتب على أنها وضع أسئلة والإجابة عليها^(٢) .

وقد يكون لشيوع آراء « أفلاطون » و « أرسطو » ، بين المسلمين لذلك العهد — فيما يخص الجدل الخطابى — أثر فى رواج مثل هذه المحاورات والمناظرات منذ العصور الأولى الإسلامية^(٣) .

على أنه لا مجال للشك فى أن للمنافسات العنصرية ، والحزبية السياسية والدينية ، أثراً خطيراً كذلك فى الولوع بالجدل والحوار فى موضوعات تلك

(١) انظر : ابن النديم : الفهرست ، ص ٢٧٨ س ١٤ — ١٨ ؛ ص ٧٧ ؛ ص ٢١ ؛ و ص ١٩٥ س ١٠ ؛ و ص ٢٢١ س ٣ — ٤ و ص ٩٧ ؛ و ص ١٤٨ س ١٧ — ثم : Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, trans. by Narimann, Bombay, 1918, pp. 80-84.

(٢) انظر : إبراهيم بن محمد البيهقى : المحاسن والمساوىء ، القاهرة ١٣٢٥ هـ = ١٩٠٦ م ، ج ٢ ص ٧٥ — ٩٢ .

(٣) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٤٣ — ٤٦ و ص ١٠٦ — ١٠٧ والمراجع المينة هناك .

المنافسة وذلك الصراع المذهبي والقبلي . وصدى ذلك واضح في تحول الهجاء القبلي إلى « نقائض » أقرب إلى المناظرات منها إلى الهجاء^(١) الجاهلي . وهذه النقائض تشبه مناظرات الفرق الإسلامية والسياسية في آرائها الفقهية أو نزعاتها الجدلية حول ميول طوائفها أو تعصبها لجنسها أو قبيلتها . ونجد مظاهر أدبية كثيرة لجدال الطوائف في شكل مناظرات منذ مطلع العصر الأموي ، في الشعر وفي النثر . ونضرب مثلاً لذلك ما كان من مناظرات بين رسل علي ومعاوية وشعرائهما^(٢) . وقد عولج هذا الجدل والحوار في بعض كتب النقد العربية على أنه ضرب من الخطابة . وقد تأثر من عالجوه — من أجل ذلك — بما قاله قبلهم « أرسطو » في الخطابة^(٣) . وذلك الحوار أو الجدل ذو طابع عملي في الشعر والنثر معاً ، وقد كان صدى مباشراً للفتن الإسلامية وتنافس الطوائف في القول كتنافسها في ميادين العمل ، وقد كثر في المجتمعات الإسلامية الأولى حتى ضاق به من عاصروه ، فأروا فيه مشغلة عن المطالب الجدية لتلك المجتمعات ، ومدعاة للتفرقة في وقت.

(١) للأستاذ الدكتور شوقي ضيف في كتابه : التطور والتجديد في الشعر الأموي [ص ٨٦ — ٨٨ ، ١٧٧ — ١٨١] ملحوظات قيمة في هذا ، فارجع إليها .

(٢) من ذلك ما جرى بين جرير بن عبد الله (رسول علي بن أبي طالب) ومعاوية في أمر البيعة مما يسميه المبرد : « مناظرة » ، ومن ذلك أيضاً شعر « كعب بن جميل » يناظر فيه أشياع علي ، وينتصر لمعاوية ، في حوار شعري نذكر منه :

فقالوا : علي إمام لنا . فقالا : رضينا ابن هندرضينا
وقالوا : نرى أن تدينوا له . فقلنا : ألا لا نرى أن نديننا
ومن دون ذلك خرط القتاد وضرب وطعن يفض الشؤونا

وقد أجابه على ذلك شاعر من أتباع علي هو « النجاشي » من بني الحارث بن كعب . [انظر المبرد : الكامل ، ج ١ ص ١٩٠ — ١٩٤] .

(٣) انظر : كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ١١٩ — ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ — ١٣٤ ؛ وفارته بالخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب س ٥ — ١٤١٩ ؛ ١٤١٩ ب س ١٣ ؛ ١٤١٩ ب س ١ — ١٩ .

كانت فيه تلك المجتمعات في أشد الحاجات للوحدة^(١) . ونعتقد أن الجدل والحوار والمناظرة على هذا النحو إنتاج أدبي عربي لا أثر فيه لتأثير خارجي ، وإن كان في نقده لدى النقاد العرب شيء من التأثير بأرسطو على نحو ما ذكرناه .

أما المناظرة ذات الطابع الأدبي المحض — وهي التي يراد بها الكشف عن وجهتي نظر في شيء واحد من جانب أدبي — فهي التي تأثرت بجنس المناظرات الفارسي في عمومها .

ومن أمثلة ذلك ما نرى في مقامات الحريري من مدح الدينار وذمه في قطعتين من الشعر مستقلتين في مقامة واحدة^(٢) . وهذا ضرب من المناظرة قريب من عرض المحاسن والمساوي في الكتب العربية التي ذكرنا من قبل أنها متأثرة بالأدب البهلوي القديم ، مع فارق واحد : هو أن موضوع تلك الكتب هو محاسن السلوك ومساوئها ، وموضوع قطعتي الحريري هو ذم الدينار ومدحه على حسب ما يستغل فيه الدينار ، إذ قد يكون مجلبة للخير أو للشر .

وفي مقامات الحريري كذلك تتوالى أمثال هذه المناظرات ، ذات الدلالات المختلفة : ففي المقامة الرابعة حوار بين فتى وأبيه : يذكر الفتى أنه يحسن معاملة كل الناس على سواء ، وإن أساءوا إليه ؛ ويرى الأب أنه ينبغي أن يختلف مسلك المرء تجاه الناس على حسب مسلكهم تجاهه . ووجهة الفتى مثالية ، على حين وجهة الأب عملية . وفي المقامة الثانية والعشرين حوار في المفاضلة بين الكاتبين في

(١) من ذلك قول « زيد بن جندب » رئيس الأزارقة من الحوارج :

كنا أناساً على دين ، ففرقتنا قذع الكلام وخلط الجدل باللعب
ما كان أغنى رجالاً ضل سعيهم عن الجدل ، وأغناهم عن الخطب

[انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ١٠٣ — ١٠٤ ؛ والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٤٢] .

(٢) انظر مقامات الحريري ، المقامة الثالثة .

ديوان الإنشاء والرسائل والكاتبين للحسابات في دواوين الخراج . وتدور
المقامة السابعة والثلاثون على الاستجداء ، وهل يحق للمعدم أن يلجأ إليه ، وهل
يفقد به منزلته .

وقد تأثر القاضي « حميد الدين البخى » في مقاماته الفارسية بالحريرى في
هذا النوع من الحوار . غير أن المؤلف الفارسى يخصص لهذا الحوار مقامات
بأكملها ، على حين كان الحوار عند الحريرى جزءاً تابعاً لغيره في المقامة . وواضح
أن صاحب المقامات الفارسية يرجع في ذلك إلى نزعة فارسية أصيلة عند الإيرانيين ،
ولهذا يطيل « حميد الدين » في هذا الحوار الذى تأثر فيه ابتداء بالأصل العربى
السابق ، فموضوع مقامته الثانية حوار بين شخصين يتناظران في المفاضلة بين
الشيب والشباب . وموضوع المقامة الثالثة عشرة مناظرة في عقائد السنية والملاحدة .
وموضوع المقامة الثانية عشرة مناظرة في علم النجوم والطب . ثم موضوع المقامة
السابعة هو مناظرة بين جمال الفتيان وغدر النساء .

وقد توسع الأدب الفارسى الحديث في المناظرة ، رجوعاً منه إلى نزعة إيرانية
أصيلة ، كما سبق أن ذكرنا . فيعزى إلى الشاعر « أسعدى » (أبى نصر أحمد
ابن منصور) الذى توفى في فترة حكم السلطان مسعود بن محمود الغزنوى .
(١٠٣٠ — ١٠٤١ م) خمس مناظرات : بين العربى والفارسى ؛ وبين الجومى .
والمسلم ، وبين السماء والأرض ، وبين القوس والرمح ، وبين النهار والليل ،
وطابعها دينى أو أدبى أو قومى ^(١) . وطالما اتخذ شعراء الصوفية قالب هذا الحوار
ذى الطابع الشعبى مجالا لبث قضاياهم الخلقية التعليمية ، مما يضيق المجال هنا
عن تفصيله ^(٢) .

(١) انظر : رضا قولى : مجمع الفصحاء ج ١ ص ١٠٩ وما بعدها . ثم :
H. Massé: *Anthologie Persane*, pp. 33-36.

(٢) مثلاً : الحوار بين الراية والستارة في كلستان سعدى ، في الحكاية الثانية والأربعين
من باب سيرة الملوك .

وفي الشعر العربي القديم يتعرض الشاعر للوم العاذلات من أهله على كرمه^(١)، أو على تردده في أمر من الأمور^(٢). فيجيب الشاعر من تعذله أو تنصحه. على أن هذا العذل أو النصح لا يتجاوز بيتاً أو نصف بيت. ثم تكون القصيدة كلها بمثابة الرد عليه. وقد سبق أن ذكرنا أن بعض الشعراء السياسيين في القرن الأول الهجري كانوا يبنون قصائدهم على حوار فيه عرض لكلام الخصم ورد عليه. وفي الشعر العربي الذي ازدهر في بلاد إيران نعث على مقطوعات مبنية على حوار بين متناظرين، أو بين الشاعر وخصمه، أو بين الشاعر والدهر، على أن الدهر بمثابة الخصم، أو بين الشاعر وحيبته. وفي كل هذه الحالات تسير القصيدة على طريقة إيراد قول المناظر أو الخصم أو الحبيبة، ثم إيراد الإجابة^(٣).

وقد كثرت أمثال هذه القصائد في الشعر الفارسي، يسوق فيها الشاعر الخواطر في صورة: « قالت ... وقلت ... »، أو « قالت ... » و « قال ... ». وإنما كثرت هذه القصائد استجابة إلى النزعة الإيرانية القديمة. ولشوقي قصيدة فريدة في أدبنا الحديث يسير فيها على هذا المنوال، هو فيها متأثر بالأدب الفارسي

(١) مثلاً هذا الشاعر القديم الذي يصف عذلاً لائحة له من أهله ويحججها، من قصيدة طويلة يبدوها بقوله:

ولائحة هبت بليل تلومني ولم يغتمني قبل ذاك عذول
تقول: اتشد لا يدعك الناس مملقاً وتندى عن يا ابن الكرام تقول
فقلت: أبت نفس على كريمة وطارق ليلي غير ذاك يقول
انظر: أبو علي القالي: الأمالي، طبعة دار الكتب المصرية، ج ١ ص ٣٨.

(٢) كقول صخر أخى النساء يرد على من تلومه على امتناعه عن الهجاء، في أبيات منها:
وعاذلة هبت بليل تلومني ألا تلوميني كفى اللوم ما ييا
تقول: ألا تهجو فوارس هاشم ومالي لا أهجوهم ثم مالياً؟
[انظر: المبرد: الكامل، القاهرة ١٣٥٥ هـ، ج ٢ ص ٢٨٥ — ٢٨٦].

(٣) راجع أمثلة لكل ذلك في: الثعالي: يتيمة الدهر، طبعة القاهرة ١٣٥٣ هـ. = ١٩٣٤ م، ج ٣ ص ١١٠، ١٤١، ٢٦٩؛ وج ٤ ص ١٤٧.

عن طريق الأدب التركي ؛ وعنوانها : « قالت وقلت » ، وهذه هي القصيدة :

وسقيمة الأجفان لا من علة	تحي العميد بنظرة وتميته
وصلت كتربيها الحديث بضاحك	ضاح كمؤلف الجمان شتيته
قالت : تغربت الرجال ؛ فقلت : في	ضم أريد يجاني فأيتته
قالت : نُفيت ؛ فقلت : ذلك منزل	وردته كل يتيمة ، ووردته
قالت : رمالك الدهر ؛ قلت : فلم أكن	نكساً ، ولكن بالأناة رميته
قالت : ركبت البحر وهو شداوند !	قلت : الشداوند مركب عودته
قالت : أخفت الموت ؛ قلت : أمقلت	أنا من حبائله إذا ما خفته
لو نلت أسباب السماء لخطني	أجل يحل حينه موقوته
قالت : لقد شمت الحسود ؛ فقلت : لو	دام الزمان لثامت لحفلة
قالت : كأنى بالهجاء قلانداً	سارت ؛ فقلت : هممت ثم تركته
أخذت به نفسي ، فقلت لها دعي	ما شامت الأخلاق لا ما شلته
من راح قال الهجر أو نطق الخنا	هذا بياني عنهما نزهته
الله علمنيه سمحاً طاهراً	نزه الخلال ، وهكذا علمته

هذا وقد رأينا ، فيما شرحناه في الحوار والمناظرة ، وجوه الأصالة والتأثر بين الأدبين : العربي والفارسي ؛ ولكن جنس الحوار أو المناظرة جنس عام ، يتخذه الكاتب أو الشاعر قالباً فنياً لأغراض كثيرة ، ونواحيه الفنية — في ذاته — ضئيلة . ومن أجل ذلك يعد جنساً أدبياً ثانوياً ؛ ولكنه — مع ذلك — مجال دراسات مقارنة دقيقة .

ودرستنا لما اخترنا من أجناس أدبية سابقة ، شعرية في طابعها أو في نشأتها ، أو نثرية كذلك ، دراسة لقواعد التصوير العامة في الأدب . وقد نسينا ببيان

كيفية تبادل الآداب التأثير والتأثر فيها ، مما كان دائماً سبب نهضتها وورقيها .
وبقى لنا أن نتحدث في هذا الفصل عن وسائل التصوير الخاصة التي لا تفهم
ولا تقوم إلا في مكانها من الأجناس الأدبية ، ولكنها مع ذلك ذات طابع فني
خاص بأوزان الشعر أو بصور الأسلوب .

— ٢ —

العروض والقافية — الصور الفنية

وهما الأمران اللذان يخصصان النواحي الجزئية الفنية في الشعر والنثر . وهذه
النواحي الفنية من أخص خصائص اللغات التي تتميز بها بعضها عن بعض . ولهذا
يقبل انتقالها من لغة إلى لغة . لأنها أمور تتصل بالعرف اللغوي والذوق الاجتماعي
لكل أمة . وللبيئة والتقاليد المشتركة فيها دور لا ينكر .

وعلى الرغم من ذلك قد تنتقل هذه النواحي الفنية الخاصة من لغة إلى لغة
بتجاوب الميول والأذواق والعوامل الاجتماعية والفنية بين الآداب . ومن أهم
العوامل المساعدة على انتقالها اقتباس الأجناس الأدبية من الآداب الأخرى .
إذ أن الجنس الأدبي حين ينتقل من أدب إلى أدب ينقل معه خصائصه الفنية من
أوزان أو صور . ونفصل القول في ذلك بعض التفصيل لنفسح آفاق المقارنات
في هذه المجالات الدقيقة ما بين شعرية ونثرية .

١ — العروض والقافية :

معلوم أن أوزان الشعر لها صلة بالصور المصوغة فيها . فالبحر الذي يختاره
الشاعر ذو أثر في تفكيره ، وكذلك القافية . فقد يدعو هذا الاختيار إلى نوع

من القصد في عباراته ، أو إلى الإطناب في صوره . ولهذا تأثير فيما يصبغ به شعره من ألوان وما يسبق إلى ذهنه من محسنات .

وتنشأ أوزان الشعر محلية موضعية خاصة باللغة ومتأثرة بأذواق أهلها وبيئتهم . ولكنها قد تتأثر بأوزان الشعر في آداب أخرى متى توافرت عوامل التأثير التي شرحناها في عالمية الأدب^(١) ، وبخاصة متى انتقل الجنس الأدبي الذي صيغ في تلك الأوزان إلى الأدب المتأثر . وسنتحدث هنا عن التأثير في أوزان الشعر بين العربية والفارسية أولاً ، ثم بين الشعر العربي والأوربي .

أما تأثير عروض الشعر العربي وقوافيه في الفارسية ، فقد كان مشهوراً — حتى عصرنا الحديث — أن الإيرانيين القدماء لم يكن لهم أوزان من الشعر ، وأنهم لذلك مدينون في جميع أوزان شعرهم في لغتهم بعد الفتح للغة العربية التي كانت تستأثر وحدها بالأوزان العروضية والقافية . هذا ما كان يقرره مؤرخو الأدب العربي والفارسي . ويقول « محمد عوفى » : إن أول شعراء الفرس كان « بهرام گور » ، لاتصاله بالعرب وتشقه بثقافتهم وإجادته لغتهم . وبعده لم يقل الشعر الفارسي أحد . أما غناء « باريد » فكان في مطلق من الكلام غير منظوم . وحين عرف الفرس لغة العرب ، واطلعوا على لطائفهم ، نقلوا أوزان شعرهم^(٢) .

وهذا القول ليس صحيحاً على إطلاقه . أما فيما يخص أنظمة القصيدة العربية ، فقد انتقلت إلى الفارسية ببجورها المعروفة في العروض العربي ، ومع التزام قافية

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها من صفحات .

(٢) محمد عوفى : لباب الألباب ، طبعة ليدن ١٩٠٦ ص ١٩ ، ٢١ — وطبعاً لا وزن لكلام « محمد عوفى » في الشعر الذي ينسبه لبهرام گور ، ولا في نشأة الشعر الفارسي . وليس هناك مجال مناقشته في كل ذلك .

واحدة في آخر أبياتها . كما انتقلت كذلك بموضوعاتها التي كانت تنظم فيها بالعربية من مدح وغزل وبكاء على الأطلال ووقوف على الآثار ، ومن هجاء ورثاء وما إلى ذلك مما يصلح مجالا فسيحاً لموضوعات مقارنة نسكتفي بالإشارة إليها . وقد سبق أن مثلنا لها سابقاً فيما يخص البكاء على الأطلال والوقوف على الآثار^(١) . وفي هذه الحدود فحسب ، يكون قول « محمد عوفى » ومن سايره من مؤرخى العرب صحيحاً^(٢) .

على أن البحوث الحديثة أثبتت أن الإيرانيين القدماء كانوا يعرفون أنواعاً من الوزن . وقد سبق أن ذكرنا من قبل كيف اكتشف المستشرق الفرنسى : « بنفست » Benveniste فى قطعة حوار إيرانية قديمة نوعاً من الوزن هو المتقارب العربى^(٣) . وتوالت بحوث المستشرقين بعد ذلك . فمنهم^(٤) من أثبت كذلك بضع أبيات ملحمية من الشعر فى كتاب « بندهشن » أو « أصل الخالقة » وهو كتاب إيرانى قديم ، فى حكاية « كيقباد » الذى وضع فى تابوت ألقى فى اليم ، فالتقطه من رباه . وفى هذه الحكاية أبيات من الشعر من بحر الهزج . مثلاً هذه الشطرة الأولى من تلك الأبيات : « قباد اندر كبوده بود » — أى أن « قباد فى داخل صندوق وجد » — وواضح أنها على وزن الهزج .

وقد أوردنا سابقاً من أوزان الشعر الشعبية عند الإيرانيين — قبل أن تظهر

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٩٩ — ٢٠١ .

(٢) ومن مؤرخى العرب « ابن قتبية » ، انظر مقالا طويلا للدكتور عبد الوهاب عزام عنوانه : « نواح مجيدة من الثقافة الإسلامية » ، فى هدية المقنطف ١٩٣٨ ص ١٣٣ وما يليها .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٨ .

(٤) منهم المستشرق « بيلي » M.H.W. Bailey راجع :
Journal Asiatique, 1930, p. 193 et suiv.; 1932, p. 245 et suiv.
R. de l'Histoire des Religions, 1932, p. 337 et suiv.

آثارهم الأدبية في لنتهم بعد الفتح الإسلامى — ما يدل على أنهم في تلك الأشعار كانوا يتبعون وزناً قريباً من وزن الهزج أيضاً^(١).

ومن هذه الأوزان الشعبية أيضاً — في تلك الفترة المشار إليها سابقاً من تاريخ الإيرانيين — ما يقرب من بحر الرجز العربى . نضرب مثلاً هذه الأشعار التى أنشدها الخراسانيون يسخرون من « أسد بن عبد الله القسرى » الذى كان حاكماً خراسان فى عهد الخليفة الأموى « هشام ابن عبد الملك » ، وكان قد رجع مهزوماً من حربه مع خاقان الترك عام ٧٢٦ م .

از ختلان آمديه

بروتباه آمديه

آبار باز آمديه

خيشك نزار آمديه^(٢)

ومعنى هذه الأبيات هو : « من ختلان عدت ؛ على قسماتك الخسران عدت ؛ مضطرباً ذاهلاً عدت ؛ جاف العود هزياً عدت » .

ونتيجة لهذه البحوث تقرر أن محور المتقارب والرجز والهزج والرباعى أو « دوبيت » كانت من الأوزان المعروفة لدى الإيرانيين القدماء . وفى الشعر الجاهلى القديم تقل هذه الأوزان نسبياً . ثم تبدأ فى الكثرة فى العصر العباسى . وكان المترجمون العرب ذوو الميل الإيرانية ينظمون شعراً مزدوجاً (مثنوياً) . وقد نظم به أبان اللاحقى كتاب : « كليله ودمنة » . ويذكر صاحب الفهرست

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٢٠ .

(٢) انظر تاريخ الطبرى طبعة de Goeje الحلقة الثانية ، الجزء الثالث ص ١٦٠٢ ، وهذه الأبيات وردت مع تغيير فيها فى نفس المرجع ص ١٤٩٢ و ١٤٩٤ ؛ وانظر كذلك : تروينى : بيست مقاله ، طهران ١٩٣٨ ص ٣٤ — ٣٥ .

أن عبد الرحمن الرقاشي المعروف بأبان اللاحقي كان ولو عاً بالمسط والمزدوج من الشعر^(١).

فإذا نظرنا بعد ذلك في بحور الشعر كلها مجموعة ، وجدنا — أنه على الرغم من التأثير العربي في العروض الفارسي — ليست بحور الشعر في شيوعها سواء في الأديين : فالطويل والكامل والوافر والسريع والبسيط والمتقارب من الأوزان الشائعة في العربية ، ومن بينها جميعاً بحر المتقارب وحده هو الشائع في الفارسية . والأوزان الشائعة في الفارسية هي المزج والرمل والخفيف (بالإضافة إلى المتقارب) ، والأوزان الثلاثة الأولى في الفارسية أكثر شيوعاً من العربية .

وإذا كان انتقال جنس القصيدة إلى الفارسية على نحو ما في العربية قد سهل دخول الوزن والقافية الواحدة كما في العربية ، فإننا نلاحظ مع ذلك أن شعر الملاحم — وهو الجنس الأدبي الذي انفردت به الفارسية — يلتزم بحر المتقارب المزدوج (المثنوى) ، وهو يرجع في أصله إلى الأدب الإيراني القديم . وقد ظهر أول ما ظهر في الفارسية الحديثة بعد الفتح في شعر دقيق المتوفى عام ٣٣٠ هـ (٩٤٠ م) الذي بدأ نظم « الشاهنامه » ، وفي شعره أيضاً كثرت الرباعيات ، والمنظومات المثنوية من بحر الرمل والخفيف ، كما بدأ نظم « كلیلة ودمنة » أيضاً في مثنوى بحر الرمل^(٢).

وأما فيما يخص البحور الإيرانية القديمة السابقة الذكر التي وجدت كذلك في العربية ، فقد يكون لنا أن نتساءل عن إمكان تأثير إيراني في العروض العربي ،

(١) ابن النديم : الفهرست ص ١١٩ ، ١٦٣ .

(٢) انظر سعيد نفيسي : أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكي سمرقندي ، مجلد سوم ، تهران ١٣١٩ ص ١٠٣٧ وما يليها من صفحات .

عن طريق الحيرة مثلاً ؟ هذا ما يفترضه المستشرق الدانماركي « كريستنسن »^(١) . وهو في رأينا ما لا سبيل إلى القطع فيه برأى على حسب ما لدينا من وسائل بحث في الموضوع حتى اليوم .

هذه هي النقاط الهامة لبحث مسائل تأثير العروض العربي في أوزان الشعر الفارسي . وقد رأينا أن انتقال الجنس الأدبي هو الذي يسهل هذا التأثير الفني . ولذلك وضح هذا التأثير في القصيدة أكثر مما وضح في الشعر الملحمي . ونلاحظ أن التأثير العربي في القصيدة من حيث الكلمات والأخيلة والصور أعظم كثيراً من نظيره في الملحمة الفارسية التي يقل فيها التأثير العربي في جميع صوره .

على أن هناك نوعاً آخر من هذا التأثير الفني يهمنا بخاصة لأنه يتصل بالتأثير العربي في الآداب الأوربية ، وهو تأثير الموشحات والأزجال العربية في شعر « التروبادور » .

أما الموشحات فقد نشأت في الأدب العربي الأندلسي في أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ، وكانت ذات طابع شعبي فيما ينظم فيها من أغراض غنائية أهمها الغزل . وفي الموشحات العربية خروج على نظام القافية الواحدة في القصيدة العربية الرتيبة . وعلى الرغم من أن الموشحات نظمت أولاً في البحور العربية القديمة ولكن مع التحرر من القافية ، فإنها ما لبثت أن نظمت في بحور أخرى تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها . وموجز ما كان يتبع في الموشحات من نواح فنية أنها ربما تبدأ بما يسمى المطلع ، وهو يتفق في وزنه مع بقية الموشحة ، ولكنه ذو قافية على حدة . ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع مع اتحاده معه في الوزن ، ثم يأتي بعده ما يسمى قفلاً وهو متحد مع المطلع — إذا وجد — في قافيته وفي البحر . والغصن مع

القفل يسمى مجموعهما بيتاً . وآخر قفل في القصيدة يسمى خرجة^(١) . والأشعار في الموشحات طابعها غنائى ، وطالما كانت مجال الغزل الذى يخضع فيه الرجل لسلطان الحب ، وهو غزل القروسة العربى الذى اصطبغ صبغة دينية فى كثير من حالاته . وكثيراً ما كان يشوب الموشحات بعض ألفاظ عامية ، مما يقطع بنشأتها الشعبية .

على أن الزجل ما لبث أن ازدهر بلغة عامية تخللتها ألفاظ أجنبية ترجع إلى لغة الكلام فى الأندلس ، وهى لغة اختلطت العربية العامية فيها بألفاظ عامية أسبانية من لغة السكان الأصليين للأندلس . والمرجح أن الأزجال نشأت فى أواخر القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، وإن لم يصلنا منها شئ . يعتقد به قبل القرن السادس الهجرى^(٢) . وبنية الزجل كبنية الموشحة ، غير أن الخرجة فيه أعجمية غير عربية .

وننبه هنا إلى أن الخرجة ، فى الموشح والزجل ، كانت أكثر أهمية من المطلع ، فقد تخلو الموشحة من المطامع ، ولكنها لا تخلو من الخرجة . ويعترف « ابن سناء الملك » بأهمية الخرجة إذ يقول : « والخرجة هى أبقار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة »^(٣) . وكانت الأزجال والموشحات ذات موضوعات

(١) انظر : فتح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ، ج ٣ ص ١٩٥ — ٢٠١ — عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٥٤١ — ٥٤٨ ؛ الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢١٨ — ٢١٩ ، ٢٢٤ — ٢٢٥ ، ٢٢٩ ؛ الدكتور أحمد هيكى : الأدب الأندلسى ص ١٤٧ — ١٥٠ .

(٢) انظر الدكتور عيد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ الفصل الأول ثم ص ٥٢ — ٥٣ .

(٣) ابن سناء الملك : دار الطراز ص ٣٢ — والدكتور عيد العزيز الأهوانى ، المرجع السابق ص ٦ — ٧ .

المختلفة ما بين مدح وغزل . وقد تطورت فيما بعد إلى غزل صوفي . وقد تكون على لسان امرأة تشكو الوجد والصبابة على نحو ما يعاني حبيبها^(١) .

وفي ضوء هذه اللمحة السريعة في الموشحات والأزجال العربية ، ننظر إلى شعر « التروبادور » الأوربي . و « التروبادور »^(٢) هم شعراء العصور الوسطى الأوربية الذين وجدوا في أواخر القرن الحادى عشر الميلادى في جنوب فرنسا أولاً ، ثم أثروا بشعرهم وما يحتوى من نواح فنية ومعان في الشعر الأوربي كله حتى القرن الرابع عشر الميلادى^(٣) .

وشعراء « التروبادور »^(٤) كانوا يعيشون في بلاط الملوك والأمراء ، ويتغنون بالحب على نحو يخضع فيه الحب لحبيبتة ، ويعبر عن سلطانها عليه . على الرغم من بقاءه مع ذلك في دائرة الغزل الحسى^(٥) . وأقدم من نعرف من هؤلاء الشعراء هو « جيوم التاسع » دوق أكيثانيا الذى كتب أشعاره ما بين عام ١١٠٠ وعام ١١٢٧ ميلادية . وصلته أكيدة بالثقافة العربية في أسبانيا ، وقد اشترك

(١) انظر المرجع السابق ص ٣٢ — ٤٢ والأمثلة المذكورة فيه .

(٢) اسم فاعل من فعل : trobar في لغة جنوب فرنسا في العصور الوسطى ، ومعناه في الأصل الذى ينظم الشعر أو يذكره .

(٣) انظر A. Jeanroy: *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Age*, Paris 1925, 2e partie.

(٤) ويطلق على كل منهم بالفرنسية troubadour ، وبالأسبانية trovador . ولا يصح أن نخلط هؤلاء بمن يطلق عليهم جونجلور jongleurs بالفرنسية أو « خوجلارس » juglares بالأسبانية ، لأن هؤلاء هم الجوالون الذين يسألون الجمهور بالغناء أو الرقص أو الألعاب البهلوانية وكل ما يتصل بذلك من ترقيص القروود واللعب بالسيوف وحكاية قصص البطولة ... نعم قد يستطيع « التروبادور » أن يغنى شعره فيشارك في صفة الغناء مع هؤلاء ، ولكنه دائماً رفيع المسكنة كريم الأصل . وقد يكون « التروبادور » أميراً أو ملكاً . وإذا جمع « التروبادور » بين تأليف الشعر والغناء في القصور أطلق عليه ménestrel .

(٥) انظر : J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris, 1950, pp. 74-77.

فى الحروب الصليبية . وأشعاره ذات خصائص فنية فريدة لا يستطيع تعليلها تعليلًا مقنعًا إلا بتأثره بالشعر العربى . على أن القصائد الأخيرة من شعره تتفق فى مضمونها أيضًا مع الشعر العربى الغزلى .

ودون أن نطيل فى تفاصيل تخرج بنا عن حدود هذا الكتاب ، نكتفى بذكر وجوه الشبه الكبيرة بين أشعار «التروبادور» وبين الموشحات والأزجال فى النواحي الفنية وناحية المضمون معًا :

(١) فيما يخص النواحي الفنية نجد أن متوسط المقطوعات التى تتألف منها القصيدة لدى شعراء «التروبادور» سبع مقطوعات ، وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل .

وفى كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن فى الموشحات والأزجال العربية ، وهو ما يسمى بالأسبانية : *mudanza*

ثم إن فى شعر «التروبادور» يوجد ما يقابل «القفل» فى الموشحة والزجل ، وهو ما يسمى بالفرنسية : *tornade* وبالأسبانية : *vuelta* ؛ وهو يتفق فى قافيته مع نظيره فى كل مقطوعة من القصيدة ، على نحو ما فى الموشحات والأزجال ، مما لا نظير له فى الشعر الأوروبى من قبل . نعم قل^(١) أن يوجد فى أشعار «التروبادور» ما يقابل «المطلع» أو المركز ، وهو ما يسمى بالأسبانية : *estribillo* ؛ ولكن قد توجد موشحات وأزجال كذلك لا مطلع لها كما أوضحنا فيما سبق . وقد سبق أن قلنا كذلك إن الخرجة هى نقطة ارتكاز الموشحة عند أوائل من درسوها

(١) قد استعمل الشاعر التروبادورى «مركابرو» *Marcabru* المطالع فى قصائده فى النصف الأول من القرن الثانى عشر ، وهو أول من استعملها . انظر :
Nykl: *Espano-Arabic Poetry*, pp. 390-391.

من نقاد العرب ، والجزء المقابل للخرجة هو القفل في كل مقطوعة ، وهو ما عي به شعراء « الترو بادور »^(١) .

والقافية ذات نظام في كل مقطوعة في شعر « الترو بادور » يشبه نظيره في الموشحات والأزجال : مثلاً نظام ا ا ا ب في كل منهما .

ولإثبات التأثير العربي ، في نظام القافية ، يكفي وجود هذا التشابه العام الذي لم يكن له نظير في الأشعار الأوربية من قبل . وقد كان هذا التشابه أوضح ما يكون لدى شعراء « الترو بادور »^(٢) الأول ، ثم بعد شعر هؤلاء عن نظام القافية العربية قليلاً فيما بعد ، نتيجة لتطور ضئيل خاص به . على أن القافية في المقطوعات صلة الغصن بها مرن كل المرونة في الموشحات والأزجال العربية مما لا مجال هنا لتفصيله .

ثم إن مجموع الغصن [mudanza] مع القفل [vuelta أو tornade] يسمى عند « الترو بادور » بيتاً ، وهو نفس الاسم في الموشحات والأزجال .

٢ — والتشابه في المضمون بين الشعر العربي والأوربي في هذا الميدان أكثر دلالة وتنوعاً :

ففي شعر « الترو بادور » توجد — كما توجد في الموشحات والأزجال — شخصية « الرقيب » الذي يرعى المرأة من أن يتصل بها أجنبي ، ويسمى عند أولئك الشعراء : gardador (guirbauts) .

وفي شعر « الترو بادور » كذلك شخصيات أخرى مشابهة لتلك التي في

(١) انظر ص ٢٧١ — ٢٧٢ من هذا الكتاب .

(٢) يعترف بذلك : Jeanroy نفسه في مرجعه السابق ج ١ ص ٧٣ على الرغم من شككه في التأثير العربي جملة .

الأزجال والموشحات ، مثل شخصية الواشى ، أو العاذل أو الكاشح :

(lauzengier) والحاسد : (gilos, envejós) ؛ والجار (vezi) .

وكذلك الرسول بين الحبيبين ، وهذا الرسول يستخدم كما فى العربية

خاتماً : (ancel) يدل الحبيب على شخصيته .

ومن المؤلف عدم التصريح باسم الحبيب ، والتعبير عنه بالكنية :

(senhal) ، مثل : جارى الحسن : (bon vezi) ، وأملى : (bel esper) ،

وبغيتى أو منيتى : (mon désir) وسيدى أو مولاي : (midons) ، بلفظ المذكر

كما فى العربية أحياناً .

وفى المضمون كذاك تتكرر معان مشتركة بين شعر « التروبادور »

والأشعار العربية : مثل تولد الحب من أول نظرة ، وقسوة المحبوبة ، ولومها

على هذه القسوة والاستهانة بشأن حبيبها ، وما يستتبع الحب الصادق من الشعور

بالوحدة والاضطراب والجوى المضطرب ، وما ينتج عن ذلك من ألم وسهد وهزال

وسقم أو موت^(١) .

ومن ذلك أيضاً خضوع الحب التام لحبيبتة ، ووصف سروره بعاطفته على

الرغم من ضعف أمله فى المثوبة عليها ، وما يحف بهذا السرور من وصف الربيع

والأزهار والمياه والبلابل .

على أن فى هذين النوعين من الشعر الأندلسى العربى وشعر « التروبادور »

مكاناً لتعبير المرأة عن حبها ، وبكائها على فراق حبيبها ، بذهابه^(٢) إلى الحروب .

(١) انظر : A.R. Nykl: *Hispano-Arabic Poetry*, Baltimore 1946,

pp. 270-273; 393-395.

(٢) فيما يخص « التروبادور » انظر .:

A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, vol. I, pp. 297-300.

وهو أمر يخالف ما ألفه شعر الغزل العربى فى جملة من قبل ، ولكنه مستوحى من البيئة وتقاليدها . وعلى الرغم من ذلك قد سبق الشعر العربى شعر « التروبادور » فى التعبير عنه ؛ ولذا نعد هؤلاء متأثرين بالشعر العربى فى هذا الأمر أيضاً ، على الرغم من أن العرب تأثروا فيه بالبيئة الأندلسية .

وأمر آخر خطير فيما يتعلق بالمضمون : أن الغزل فى الأزجال والموشحات لم يلبث أن صار غزلاً صوفياً ، فتحول من الحب الإنسانى إلى الحب الإلهى . وكان ذلك على يد الشاعر والزجال الأندلسى : « الششتى » الذى نقل الزجل من الموضوعات الحسية والدينية إلى تمجيد الله والهيام بحبه ، وهو من رجال القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ومات فى مصر ، فى قرية قريبة من دمياط تسمى : « طينة » ، عام ٦٨٨ هـ ، وله ديوان أزجال وموشحات وقصائد . وكان له أثر مباشر فى معاصره الأسباني المسيحى « رامون لول » (١٢٣٥ — ١٣١٥) الذى كان يعرف العربية معرفة جيدة ، وقد ألف باللغة القطلونية كتاباً عنوانه : « الحب والمحبوب » ، هو مناجيات غرامية رمزية يتغننى فيها الحب بجمال الذات الإلهية . وهكذا تطور غزل « التروبادور » الأوروبى إلى غزل صوفى فى الشعر الأسباني والفرنسى^(١) ، على نحو ما تطور الغزل العربى إلى غزل صوفى فى الأدب العربى ، ثم الأدب الفارسى والتركى .

= وانظر نماذج شعرية فى :

A. Jeanroy: *Les Origines de la Poésie lyrique en France*, pp. 496-502.

وانظر كذلك مرجع الدكتور عبدالعزيز الأهوانى السابق الذكر ص ٥٠ — ٥١ — وفيه أنه يحتمل أن يكون هناك غزل بين عامة الأندلسيين أفاد منه أصحاب الموشحات والزجالون الأول . وهذا لا يتناقض وما نقول به من التأثير العربى فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثير هذا الأدب فى الآداب الأوربية بعد ، مهما كان العرب قد أفادوا فى أشعارهم من اتجاهات عامة لم يكن لها بذاتها أثر فى الآداب الأوربية .

(١) A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, II, chap. IV.

وكذا الدكتور عبد العزيز الأهوانى ، لارجم السابق له ، ص ١٣٠ — ١٣٨ — ولا يتسع المجال هنا للتفصيل فى ذلك .

حقاً كان الغزل العذرى ينكر كل الإنكار الانغماس فى النواحي الحسية ،
ونشدان الحب للمتعة^(١) ، ولكن وجد بين المحبين العذريين من ظل على هيامه
بجيبته بعد أن تزوجت ، فتغزل بها وهى متزوجة ، كعروة بن حزام ، وكثير ،
والجنون ، وتوبة بن الحمير .

والحب فى الموشحات والأزجال العربية يتردد بين الحب اللاهى والحب
العف ، ولكن يظل له طابع القروسة فى خضوع الرجل للمرأة ، وشكواه من
قسوتها . وهذا طابع توافر له منذ العصر الجاهلى .

وكان حب شعراء «التروبادور» يكاد يكون مقصوراً على النساء المتزوجات ،
وهو أمر شجعت عليه البيئة ، إذ كان هؤلاء يعيشون فى قصور الملوك والأمراء ،
فى عصر ترف واستقرار . وكانت النساء اللاتى يترددن على تلك العصور يستمتعن
بهذا الغزل الذى يرفع من مكانتهن ويشيد بسلطانهن ، على نحو ما رأينا فى حب
القروسة^(٢) . وهذه نزعة تبدو أيضاً فى بعض الموشحات ، كما تبدو واضحة كذلك
فى أزجال « ابن قزمان » الأندلسى المتوفى عام ٥٤٤ هـ (١١٥٩ م) — وهو الذى
وصلت إلينا جل أزجاله فى ديوان له^(٣) — فليس هذا الفرق بين الغزل العذرى
فى جملته والشعر العربى الأندلسى عقبة فى سبيل إقرار تأثير الشعر العربى الأندلسى
فى شعر « التروبادور » ، كما أنه ليس عقبة فى سبيل تأثير نظريات « ابن حزم »
و « ابن داود » فى وجهة ذلك الغزل الأوربى العامة . ولذا كانت الخصائص

(١) ابن حزم : طوق الحمامة ، الطبعة السابقة ، ص ١٢٢ — ١٤٤ — وكتابى : الحياة
العاطفية فى الأديين العربى والفارسى ، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به .

(٢) ص ٢٧١ من هذا الكتاب وكذا J. Lafitte-Houssat, op. cit., pp. 75176.

(٣) نشر نسخة الديوان بالتصوير المستشرق الألمانى D. de Gunzberg فى برلين عام
١٨٩٦ ، كما نشر الديوان بحروف لاتينية المستشرق A.R. Nykl فى مدريد عام ١٩٣٣ .

المشتركة التي سبق أن أوجزنا فيها القول هي التي سهلت تطور ذلك الغزل الأوربي إلى غزل صوفي ، على نحو ما حدث في العربية من قبل .

ولنذكر هنا أمثلة توضح بعض ما قلنا من قواعد فنية في الموشحات والأزجال ، وأثرها في شعر « التروبادور » الأوربي ، لا نقصد إلى التمثيل لكل حالة مما قلناه ، لأن الموضوع يتطلب بحثاً مستقلاً سنعود إليه فيما بعد في كتاب خاص ، ولكننا نريد بهذه الأمثلة جلاء الجوانب الضرورية فيما ذكرناه بالتطبيق .

ومن الموشحات نكتفي بذكر المقطوعة الأولى من هذا الموشح المشهور الذي نسب إلى ابن المعتز ، وهو في الحقيقة للشاح الأندلسي ابن زهير الحفيد^(١) :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع { مطلع

وحبيب همت في غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

{ غصن

جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعاً في أربع { قفل vuelta أو tornade .

ومن الأزجال نذكر مقطوعتين من هذا الزجل لابن قزمان :

هجري حبيبي هجر ولس لي بعد صبر { مطلع

هجري وزاد بالصدود
وشمت في الحسود
فأياحى من هجره سود

{ غصن أول

(١) انظر الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسي ص ١٥٢ — ١٥٥ والمراجع المبينة به .

قفل	كمثل سواد الشعر
غصن ثان	وأنا مذ هجر في عذاب
	إذا سر رعد العتاب
	ترد جفوني سحاب
قفل ^(١)	ونزل دموعي مطر

ونثبت هنا نموذجين من شعر « التروبادور » أحدهما أسباني ، والآخر فرنسي .

أما النموذج الأسباني فهو للشاعر : « ألقونسو ألقارس دي فيلاساندينو »^(٢) المتوفى فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر الميلاديين ، ننقل منه مقطوعتين :

estribillo = المطلع في الموشحة والزجل	Vivo ledó con razón, Amigos, toda sazón.
mudanza = غصن أول	Vivo ledó e sin pesar, Pues amor me fizó amar A la que podré llamar Mas bella de cuantas son
tornada = قفل = vuelta	Vivo ledó con razón, Amigos, toda sazón.
mudanza 2 = غصن ثان	Vivo ledó e viviré, Pues de amor alcançé Que serviré la que cé Que me darà galardón
vuelta	^(٣) Vivo ledó con razón, Amigos, toda sazón.

(١) مرجع Nykl السابق ص ٢٨٠ .

(٢) Alfonso Alvarez de Villasandino

(٣) قلنا هذا المثال عن هذا المرجع : Ramón Menéndez Pidal: *Poesía*

Arabe y Poesía Europea, Buenos Aires, 1946, p. 18.

وترجمة هذا الشعر : « أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت — ، أعيش طروباً ودون عنت ، ما دام الحب قد جشمنى أن أهيم بتلك التى أستطيع أن أسميها أجمل من يوجدن — أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى وفى كل وقت — أعيش طروباً وسأعيش ، ما دمت من الحب قد توصلت أن أخدم تلك التى أعرف أنها ستثيبنى الجزاء — أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت .. »

والنموذج الثانى الفرنسى هو المقطوعة الأولى من الأغنية الثامنة التى نظمها « جيوم التاسع » ، أول شعراء « التروبادور » :

غصن وهو يقابل — فى الموشحة
العربية التى أوردناها ص ٢٥٧ —
الأشطر الثلاثة من الغصن

Farai chansoneta nueva
Ans que vent ni gel ni plueva;
Ma dona m'assai' e-m prueva

القفل = tornada { Quossi de qual guiza l'am;

مركز أو refrain وهو يقابل المطلع
فى الموشح العربى (estribillo) وإن
يكن متأخراً (١)

E ja per plag que m'en mueva
Ne-m solvera de son liam.

وترجمة الشعر السابق هو : « سأصوغ أغنية جديدة قبل أن تعصف الرياح ، وقبل أن يسقط الجليد وتمطر السماء ، إن سيدتى تفتننى وتبلونى لتعرف على أية طريقة أحبها ؛ ولكنى لن أفك نفسى من وثاق حبها مهما ضاعفت لى من أذى . »

والشواهد التاريخية على التأثير الموسيقى العربى فى هذه الأشعار كثيرة .
فلدينا مجموعة الأشعار المقدسة لألفونسو العاشر التى تمجد العذراء القديسة ماريًا ،

(١) R.M. Pidal, op. cit., pp. 27-38. وكذا A.R. Nykl, op. cit., p. 291.
وكذا Pierre Belperron: Joie d'Amour, Contribution à l'étude des Troubadours et de l'Amour Courtois, Paris 1948, pp. 60-61.

وعدها أربعمائة واثنان من الأغنيات ؛ منها ما لا يقل عن ثلاثمائة وخمس وثلاثين أغنية (أى ٨٣٪ منها) تسير على حسب المقطوعة السابقة التى أوردناها لجيوم التاسع : ففيها ثلاثة أبيات من قافية واحدة ، يتبعها بيت ذو قافية على حدة تتكرر ، وهى تقابل القفل *vuelta* ، ثم بيتان يقابلان المركز ، بمثابة المطلع *estribillo* فى العربية ، ولكنه يعقب المقطوعة الأولى .

ثم إن من بين الصور التى تحلى مجموعة أغاني العذراء السابقة صورتا مغنيين *Juglares* ، إحداهما صورة لمغن مسيحي ، والأخرى صورة مغن عربي ، يمسك كل منهما عوداً ، ويتغنيان معاً بتمجيد العذراء ، وبينهما جرة من خمر ، هى رمز الوجد الصوفي ^(١) .

وقد سبق أن أشرنا إلى مكانة « ألفونسو التاسع » ، وما كان لبلاطه من تأثير ثقافى وعلمى فى مختلف دول أوروبا . ومن ذلك تأثيره فى « دانتة » ^(٢) . ومعلوم أن « دانتة » (١٢٦٥ — ١٣٢١ م) ثم « بتراركة » (١٣٠٤ — ١٣٧٤) قد بلغا درجة الكمال الفنى بنوع من الشعر الغنائى يطلق عليه : « سونيتو » *soneto* أو « سونيت » *sonnet* . وهو فى الغالب مكون من أربعة عشر بيتاً ، مقسمة إلى أربعة أقسام : اثنان منها رباعيان ، والآخران ثلاثيان . ومطلع كل من القسمين الأولين ذو قافية واحدة ؛ وهو يقابل المطلع أو المركز (*estribillo*) فى الموشحات وفى شعر التروبادور ؛ ثم إن القسمين الأولين كذلك ينتهى كل منهما ببيت متفق كذلك مع المطلع فى نفس القافية ، وهو ما يقابل القفل [*vuelta* أو *tornade*] — وأما القسمان الثلاثيان الآخران فإن مطلع منهما متفق

(١) انظر مرجع مینتدث بیدل السابق ص ٦٣ — ٦٥ .

(٢) ص ١٥٤ — ١٥٥ من هذا الكتاب .

في القافية . ولكن البيت الثاني من الثلاثية الأولى يتفق مع الثالث من الثلاثية الثانية ، كما يتفق الثالث من الأولى مع الثاني من الثانية ^(١) . وقد نال شكل « السونيت » الإيطالي بعض التعديل ، فأصبح يتألف من مجموعات سداسية ، كل مجموعة لها من بيتيها الثالث والسادس ما يشبه القفل في الموشحات ، إذ أن هذين البيتين في كل مجموعة متفقان في القافية ^(٢) . وظل موضوع قصائد « السونيت » هو الحب ، إما الحب الطاهر البالغ القسوة ، الدائم الأثر ، كما في أغاني « دانتة » و « بتراركة » ؛ وإما الحب اللاهمني الذي يغتنم المسرات حين تسنح بها الفرصة ، كما في قصائد « رونسار » الفرنسي ^(٣) مثلاً . وقد عم هذا النوع من الشعر الغنائي الأدب الأوربي كله على أثر ظهوره في إيطاليا :

وفي كل ذلك نكاد نقطع بتأثير عربي خلقتة أغاني « التروبادور » في الأدب الأوربي كله ^(٤) . ذاك ما يخص التأثير الفني المحض في الشعر ، وقد رأينا كيف انتقل هذا التأثير تابعاً للجنس الأدبي الذي صب في قالبه . وكذلك الحال فيما يخص الأسلوب .

٢ — صور الأسلوب الفنية :

نقصد بها الصور الجزئية التي ينقل بها الكاتب أفكاره ، ويصنع بها خياله

(١) أي تسير القوافي في أقسام « السونيت » كما يأتي : القسم الأول ا ب ا ب ا — القسم الثاني : ا ح ا — الثالث : د ه و — الرابع : ز و ه . انظر نماذج « دانتة » و « بتراركة » ونموذجاً أسبانياً في Dictionario de Literatura Española, p. 568.

(٢) أي تسير القافية في الأقسام كالآتي : المجموعة السداسية الأولى ا ب ا ب ا ب ؛ ا ح ا ح ا ح وفي الثانية : د ه ؛ د ه ؛ و ه ، وهكذا ...

وانظر نموذجاً له من شعر « رونسار » في :

A. Gide: *Anthologie de la Poésie Française*, p. 72.

(٣) وقد عدل « شكسبير » من نظام « السونيتو » الإيطالي ، فنظمه أحياناً في قواف متقاطعة ولكن ظل موضوعه دائماً هو الحب .

(٤) P. Le Gentil: *La Poésie Lyrique*, pp. 111-113, 180-183. (٤)

فما يسوق من عبارات وجل . وقد يبدو — لأول وهلة — أن تبادل التأثير في الأسلوب لا موضع له في دراسات الأدب المقارن ، لأن الأسلوب من خصائص اللغة ومقوماتها . ثم إن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب ، وفيه يتجلى طابعه الخاص .

ولكن الأسلوب — مع ذلك — يعبر عن صور فنية لها نظائرها في اللغات والآداب المختلفة . وقد تتكافأ هذه التعبيرات فتكون مجال تأثير وتأثر .

والكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله . فإذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبي ، فلذلك تأثير في الكاتب فيما يصور من مشاعر وأفكار . ويتأثر الكاتب به كذلك حين يختار الكلمات وحين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه . وهذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أصالة الكاتب وطابعه الخاص ، كما لا يمنع ذلك من أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها .

وها هو ذا الشاعر الإيطالي « بتراركة » حين تأثر بشعر « التروبادور » في موضوعه وأساسه الفنية العامة ، فقد نقل كذلك كثيراً من الصور التي تعبر عن عاطفة الحب ، فشبهه بالنار واللهب والحديد والقيود والسجن ، وصور الموت فيه شهادة^(١) .

ومثال ذلك أيضاً الصور التي تأثرت بها مسرحيات الرعاة في الأدب الفرنسي ، حين انتقل ذلك الجنس من الأدب الإيطالي إلى فرنسا ، كالتشبيهات والاستعارات التي مصدرها المناظر الريفية وحياة الرعاة فيها ، وما يستتبعه ذلك

R. Bray: *Préciosité et Précieux*, pp. 27, 59.

(١) انظر .

J. Van Tieghem: *La Littérature Comparée*, p. 86.

وكذا :

من صور ، كنمو الحب الساذج في ظلال الغابات والكثبان وعلى ضفاف الأنهار .
وكذلك شعراء « التروبادور » في تصويرهم للحب ولوعته ، وما يستعذبه
الحب من عذاب . فالحب الصادق يحب كل ما يتصل بحبيبته ، ويستروح إلى
النسيم الذي يهب من مقامها كأنه نعيم الخلد ، ويصور ما يعتريه من أرق وسقام
وبكاء غزير ؛ ويعتريه الدهول حين يستغرق في الذكرى ، حتى لا يفهم ما يقال
له ، وحتى ليسلب ما في يده دون أن يدري ، وحتى يرميه الناس بأنه مجنون ،
ويشكو الحب من قسوة المحبوبة التي لا يعرف قلبها الرحمة . ويصف الحب أنها
تظل تمنيه حتى إذا احترق بحبها تركته . ثم ينوء بعبد الرقيب والواشي والعذول ،
ويكيل لهم اللعنات . ويقيم على اليأس لا يريم . ويكلف نفسه المشاق طواعية .
ويرضى بالخيال الباطل من صاحبته ، ويفضله على المتع التي قد تتيسر له لدى غيرها
من النساء^(١) .

أما التأثير في صور الأسلوب بين الأدب العربي والفارسي فهي أشهر وأرحب
من أن نمثل لها ببضعة أمثلة . ونكتفي بأن نقرر أنها تكثر في الأجناس التي
انتقلت من العربية إلى الفارسية ، كالقصيدة الغنائية ، والمقامة ، والرسائل .
وقد تبلغ في هذا المجال درجة التقليد الذي يفقد الأصالة . على أنها تندرج في
جنس الملحمة الذي انفرد به الشعر الفارسي .

ويعترف^(٢) « دولتشاه » أن للعرب الفصاحة والبلاغة ، وأن الفرس اتبعوهم

(١) من اليسير إرجاع هذه الأفكار إلى نظيرتها في الأدب العربي ، ولا نريد استقصاء ،
ولنأخذ ضربنا أمثلة عامة ، نضيفها إلى ما ذكرنا سابقاً من اتفاق المضمون بين الموشحات
والأزجال وشعر « التروبادور » — انظر :

Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, I, pp. 93-115.

(٢) دولتشاه : تذكرة الشعراء ، طبعة بروان ، لندن ١٩٠١ ص ١٩ .

فى ذلك . وقد حاكت علوم البلاغة فى الفارسية نظيرتها فى العربية . ومن ألف من الفرس فى علوم البلاغة لم يزد على أن ترجم قواعد البلاغة العربية القديمة وذكر أمثلة فارسية لها . وأقدم ما علمنا من تلك الكتب هو كتاب « فروخى » معاصر الفردوسى ، وعنوانه : « ترجمان البلاغة » . ومن هذه الكتب أيضاً كتاب : « حديقة السحر » الذى ألفه « وطواط »^(١) .

وقد قررنا أن أهم ما يساعد على اقتباس الصور فى الأسلوب هو انتقال الجنس الأدبى إلى الأدب المتأثر، إذ هو القالب العام الذى تساق فيه هذه الصور . ولكن قد يحدث أن يفيد الكاتب أو الشاعر من معين ثقافته العالمية فيما يسوق من صور ، كما يفيد منها فى اقتباس الموضوعات العامة التى يعالجها . وكل كاتب أو شاعر عميق أصيل يمتاح من هذه الموارد العالمية فيغنى أدبه ، دون أن يفقد أصالته . وقد تكون الصورة سائرة عامة فى الأدب المؤثر، ولكن تصبح جديدة فى الأدب المتأثر .

ويحضرنى ماساقه الأستاذ الدكتور « طه حسين » فى مناقشته المرحوم مصطفى صادق الرافعى حين وصفه بأنه يعانى فى إخراج كتبه « آلام الوضع » ، يقصد بذلك أن يعينه بالتكلف فى صورته وتجافيه لاسائغ المؤلف . وقد أعجب بهذه الصورة الرافعى نفسه ، فرأى ، متعجباً ، أن هذه الصورة تدل على تقدم فى الأسلوب من جانب الأستاذ الدكتور : والعبارة — بعد — مألوفة فى الأدب الفرنسى . وليس لها فيه — دائماً — هذا المعنى الذى ينال ممن يوصف به . وقد وصف بها « فلوير » نفسه ، معبراً بذلك عما يعاينه من جهد فى سبيل صياغة أسلوبه المحكم الرصين . ويتحدث « شوقى » فى الفصل الأول من مسرحيته : « مصرع كليوباترا »

(١) وترجم كتاب « تذكرة الشعراء » السابق الذكر إلى العربية الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين .

عن إخفاء « أنطونيوس » في الإسكندرية وعزمه ألا يظهر في قصر « كليوباترا » قبل أن ينتقم لهزيمة في موقعة « أكتيوم ». يقول « شوقي » :

آلى وأقسم لا يرى في قصرها حتى يقوم مجده النهار
إن البلاء أجل من ألا يرى عجباً ! أتخفى في الهشيم النار ؟

وصورة إخفاء الهشيم في النار — كناية عن إخفاء ما لا بد من ظهوره — طريقة في اللغة العربية ، وهي مألوقة جارية في الفارسية ، وقد انتقلت منها إلى الأدب التركي الذي كان شوقي يعرفه .

وكذلك قول شوقي في نهج البردة (الشوقيات ج ١ ص ٢٤٣) :

لا تحفلي بجناها أو جنايتها الموت بالزهر مثل الموت بالفحم

فلهذا المعنى نظير في قصة « جامي » الفارسي : « ليلي والمجنون » ؛ إذ يقول على لسان قيس : « وسواء لدي مت بورق الورد أم بالخنجر »^(١) . ويحتمل أن يكون « شوقي » قد اطلع على القصة ، أو قرأ ترجمتها الفرنسية الحرة التي ظهرت عام ١٨٠٥ ، وقام بها المستشرق الفرنسي Chézy .

ومثل آخر في قول « شوقي » على لسان شخصية « أنو يديس » في مسرحية : « مصرع كليوباترا » يناجي أفاعيه :

وأنتن والناس قد تلتقون ، ففكيف شر ، وفي الناس شر

فالالتقاء بين شيئين بمعنى تشابههما لا وجود له في العربية وضيقاً . ولذا أنتج استخدام شوقي له بهذا المعنى صورة ذات حركة عن طريق التشبيه الذي تتضمنه

(١) انظر ترجمتنا لقصة جامي : ليلي والمجنون أو الحب الصوفي ص ١١١ — وكتابنا : الحياة العاطفية ، ص ٦٧ .

الكلمة ، على حين هذا المعنى مألوف في الفرنسية ، وهو من المعانى الوضعية لفعل :
se rencontrer — وما أردنا سوى ضرب أمثلة متفرقة لتوضيح الفكرة .
وال مجال بعد أمام الباحثين . وقد يؤدي استقصاء مثل هذه الصور لدى كاتب إلى
نتائج هامة تتعلق بأصالة وفنه وثقافته ، وطريقة تمثيله لتلك الثقافة .

هذا ؛ وقد اقتصرنا على بعض الأجناس الأدبية التي رأينا الإمام باتجاهاتها
ضرورياً . ولم ندرسها لذاتها ؛ وإنما درسناها من وجهة نظر مقارنة تفتح المجال
لفيض من البحوث الهامة في النقد العربي والأدب المقارن على سواء .

الفصل الثالث

المواقف الأدبية والنماذج البشرية

هذا جانب أدبي يظهر فيه تبادل الصلات الفنية في الآداب والعصور المختلفة . وفيه تظهر أصالة الكتاب قوية عميقة إلى جانب تأثيرهم بسابقيهم وإفادتهم منهم . إذ يتخذ هؤلاء الكتاب المواقف الأدبية والنماذج البشرية طرقاً فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيراً فنياً ، ويعملونها منافذ يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم . ونعالج في هذا الفصل — كما هو واضح من العنوان — طرق البحوث ومنهجها في مجالين من مجالات الأدب المقارن ، هما : المواقف الأدبية ، والنماذج البشرية .

١ — المواقف الأدبية

يصور الكتاب — أو الشعراء — في المسرحية أو القصة ، عالماً صغيراً يقطعونه فنياً من العالم الكبير . وفي ذلك العالم الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولاً عن سواه ، أو محصوراً في نطاق ذاته ، إذا توافرت له الحياة الفنية ، وهي التي يظهر بها خلقاً فنياً مكتملاً ، شأنه في ذلك شأن الإنسان في العالم الكبير : فمثلاً شخصية « عطيل » في مسرحية : عطيل ، لشكسبير ؛ لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال « ياجو » و « ديديمونا » ، ووالدها : برابانتيو Brabantio ، والشخصيات الأخرى ؛ على الرغم من أن « عطيل » هو محور المسرحية . ذلك أنه مشترك معهم في « الموقف » الذي يربط بينهم ، ويرزحون تحت عبئه ، ويتصارعون فيه معاً . حقاً لكل شخص في المسرحية والقصة — كما هو في العالم كذلك — خلق خاص ، وطبيعته متميزة ، ينفرد بهما

عن غيره ، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظرياً على حدة ؛ ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه ، بل يتضامن مع القوى التي يتفاعل معها ، ويتحدد بها جهده ، على نحو ما يشعر هو بها ، وكما يكتشف من ثناياها ذات نفسه ، ويسير بها في حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له وبالنسبة للآخرين المشتركين معه في عالمه . فالمسرحية — أو القصة — تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهي حدث اجتماعي يجري في مجموعة صغيرة من الناس ، تتصارع فيهم قوى حيوية ، على نحو ما في المجتمعات الإنسانية الطبيعية ، ولكنها بنيت بناءً فنياً مختاراً مركزاً على محور من شأنه أن يهز المشاعر أو يحرك قوى الفكر . وكل شخص — في المسرحية أو القصة — يمثل قوة من القوى . وهذه القوى ، في تصارعها بمجموعة ، هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية في حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية في المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة ، ولكن في حدود الوظيفة التي تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى حباً أو بغضاً ، وولاء أو نفوراً ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى الفرقة ، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يزرخ به العالم الحيوي الكبير^(١) .

وقد أصبح « الموقف » من الاصطلاحات الفلسفية في العصر الحديث ، ومعناه علاقة الكائن الحي بيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين ؛ وهو كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته ، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد ، مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة ؛ وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هي التي تحدد مشروعه

(١) انظر : Etienne Souriau: *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris 1950, chap. Ier et pp. 167-171.

وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل ، فيجب ألا تبلغ الحرية في مشروعها درجة الوهم ، كما إذا كون العبد في القيد مشروع تملك ثراء سيده ، بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، وألا تضعف إلى درجة السلبية فتقف دون التفكير في تغيير الحالة الراهنة ؛ فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً ، وبه يكون الإنسان في تغير دائم تبعاً لمشروعه وما يبذله من جهد فيه ؛ وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده في حالة ما وتجاوزه هذه الحالة في آن : فما الوجود الإنساني المشروع سوى وجود في موقف^(١) .

وتلك هي المعاني التي تربط الموقف في المسرحية — أو القصة — بالموقف في الحياة . فلكل مسرحية موقف . فالبنية الفنية فيها ذات مغزى عام محدد المعالم ؛ هو العالم الفني الذي ترتبط به الشخصيات ، وتتحدد به معاني الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات . وهذا هو الموقف العام . ولا يتحدد هذا الموقف حق التحديد إلا على أساي القوى الوظيفية لكل شخص من الأشخاص في المسرحية ، في سلوكه الخاص تجاه هذا الموقف : وهذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حدة . وهذا هو الموقف الخاص . ولا يمكن فهمه حق الفهم إلا في ضوء الموقف العام كما سبق أن أشرنا .

فالغيرة الفتاكة في قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه ، في حين اشتدت حاجة قومها إليه في الحرب ، فكان للقائد مشار حسد ممن فسدت أخلاقهم من قومها ؛ كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الحسد جذوة مضطربة في خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينفثونها في ذلك الموقد — سبباً لاتقاد الجذوة واشتداد لهيبها . هذا هو الموقف العام الذي

يتمثل فيه دور وظيفة كل شخصية من شخصيات المسرحية وما دار فيها بينهم من صراع .
فموقف المسرحية ، إذن ، يختلف عن موضوعها . إذ الموضوع هو المادة التي
تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء ، في حين يكتسب الموقف العام طابعاً
محددًا في المسرحية به تتجاوز مجرد المشابهة السطحية في الموضوع مع مسرحيات
أخرى . وقد تتشابه المسرحيات في مواقفها العامة ، فيكون هذا التشابه رباطاً فنياً
أقوى من مجرد هذا التشابه السطحي في الموضوع . وهذا الرباط الفني المبني على
التشابه في المواقف العامة هو ما ينبغي أن يكون مجال اهتمام الدارسين في الأدب
المقارن ؛ لأنه المجال الخصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب .
فمثلاً ؛ إذا أخذنا الغيرة الفتاكة وجه شبه بين مسرحية « عطيل » السابقة
الذكر ومسرحية « فيدر »^(١) لراسين ، كان هذا الشبه سطحيًا ، لأن نوع الحب
ونوع الغيرة مختلفان في المسرحيتين السابقتين ، تبعاً لاختلاف الموقف العام فيهما .
على أنا حين ننظر في مسرحية : « زاير »^(٢) لثولتير ، نجد الموقف العام فيها متشابهاً

(١) الموقف العام لمسرحية « فيدر » يتمثل في الحب الآثم ، وقد أوردنا موجز الفكرة
لمؤلفها « راسين » وعلقنا عليه في كتابنا : الرومانتيكية ص ٣ — ٤ ، ٩ ، ولكن الغيرة
هي مجال إبداع تصوير راسين ، وبها حلت عقدة المسرحية .

(٢) Zaïre مسرحية في خمسة فصول لثولتير ، مثلت لأول مرة عام ١٧٣٢ ، ونشرت
لأول مرة عام ١٧٣٨ — تدور حوادثها في عصر لويس التاسع . وفيها يحب « أوروسمان »
أمير أورشليم أسيرته الفاتنة زاير . ويحضر إلى قصر إمارته الفارس الفرنسي : نيرستان ،
يفتدى منه الأسرى ، فيجود الأمير بتسريح جميع الأسرى ما عدا زاير ، لأنه يعتزم الزواج
منها ، وما عدا الشيخ : لوزينيان Lusignan لأنه سليل أمير من أمراء أورشليم . ثم
لا يلبث أن يحرر الشيخ بسبب رجاءات زاير ؛ وإذا الشيخ يكتشف بعد تحريره — بعلامات
جسدية — أنه والد الأسيرة الفاتنة التي فقدتها في صغرها ، وأنه والد نيرستان أيضاً . فيحاول
أن يقنع الفتاة برفض الزواج ممن تحبه ، وهو أمير أورشليم ، إبقاء على دينها . ويصطرع في
قلب الفتاة حبها للأمير وحبها لدينها . وقبل أن تفصل في الأمر يموت الشيخ والدها . ويواصل
أخوها جهوده في شبيبيل إقناعها . وتطلب من الأمير تأجيل الزواج ، فتثور شكوكه . ثم يعثر على
رسالة من نيرستان إليها ، فيظنها الأمير رسالة غرام (لاحظ أن هذه الرسالة تقابل منديل ديمدونا
في مسرحية عطيل) . ثم يفجؤهما الأمير ، فيعتقد أنها خائنه مع الفتى . وفي عاصفة الغيرة يقتل =

مع الموقف العام في مسرحية «عطيل». فالحب في المسرحية الأولى بين غير متكافئين، وتدفع فيه الغيرة العمياء على اغتيال المحبوبة خطأ، ويعلم المحب القاتل بخطئه، فيدفعه الندم إلى الانتحار، فالشبه في الموقف العام بين المسرحيتين واضح. وهذا الشبه ناشئ عن صلة تاريخية بينهما^(١).

والقضية العامة لمسرحية : فاوست ، للشاعر الألماني : جوته ، هي التردد بين العقل والقلب . ومنذ أول المسرحية نرى فاوست شقياً بعقله، لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة أولذة المعرفة ، فييأس ، ويهم بالانتحار ، ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباحج الربيع ، يأخذ في نشدان السعادة عن طريق إغناء مشاعره والانغماس في تجارب حيوية مختلفة الأنواع ، يصاحبه فيها روح الشر : «ميفيستوفيليس». ويأتي فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم . ويكون هذا الندم بمثابة تكفير عن سيئاته ، وآية على روح الخيرية . ويظل في هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية ، وهو الجزء الذي ينتهي بنجاة صرغريت منه ومن روح الشر، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت هذا السجن والبعد عن حبيبها ، وانتظار العقاب العادل فيه ، على الخروج مع روح الشر المصاحب لميفيستوفيليس^(٢). ولكن في الجزء الثاني^(٣) من المسرحية يظل فاوست منغمساً في تجارب الحياة التي يُغنى بها مشاعره ، ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل

== الأمير الفتاة البريئة بنجره . ثم يكتشف خطأه . فيدفعه الندم إلى قتل نفسه فوق جسد ضحيته بعد أن بأمر بإطلاق سراح الأسرى . ويزعم فولتير أن مسرحيته هذه ذات صبغة دينية ، في حين أن صبغتها المسيحية ضئيلة تشف عن إلحاد فولتير . وهذه المسرحية هي التي ظلت ذات قيمة فنية كبيرة من بين مسرحيات فولتير جميعها .

(١) يعترف فولتير أنه أفاد في مسرحيته هذه من المسرح الإنجليزي . وواضح تأثيره فيها بالمسرحيات الإنجليزية بعامة ، وخاصة بمسرحية عطيل ، كما قرر ذلك النقاد .

(٢) قد ترجم الجزء الأول ، من المسرحية إلى العربية ، الدكتور محمد عوض محمد .

(٣) لما يترجم هذا الجزء إلى العربية بعد .

المجرد . ويتعرف على « هيلين » (رمز الجمال الخالص) ، فيبتدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية . قضية فاوست هي إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعاني الإنسانية عن طريق غنى الشاعر ، والنوص في تجارب الحياة لتظهر روح الإنسان سامية في طبيعتها الخالصة بفضل عمل الخير ، لا عن طريق البقاء في نطاق التفكير المجرد . وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يتبلور الموقف العام في المسرحية حولها .

وعلى بعد ما بين موضوع مسرحية فاوست السابقة وموضوع مسرحية « شهر زاد » الأستاذ توفيق الحكيم ، وعلى ما بين المسرحيتين من فروق في طريقة المعالجة وجوهرها ؛ نرى القضية نفسها هي محور الموقف العام في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم السابقة الذكر ، ولكن في صورة معكوسة . فشهر يار في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء في حدود العاطفة ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة مجردة ؛ تلك الحقيقة التي يتخذ « شهر زاد » رمزاً لها . ويظل سائراً في طريق التجرد من ما ديته وعواطفه بجهوده الفكرية التي ينوء بها أحياناً فيتردد في طريقه ، ولكنه لا يلبث في عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده في محاولة التجرد من جسده وعاطفته ، بعد أن صم أذنيه عن إنذار شهر زاد المتكرر له . فيفقد في طريق المعرفة التجريدية نفسه . لأنه فقد آدميته . ويصبح كالشجرة التي أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها علاج سوى الاقتلاع . وبذلك يكون شهر يار قد سار في الطريق المضاد لما سار فيه فاوست . ولكن قضيتهما واحدة . ولهذا انتهى الأول إلى الفشل ، والثاني إلى النجاح . وعندنا أن القضية الرمانتيكية : (العقل والقلب) — وهي التي كانت محور مسرحية فاوست — هي قضية مسرحية شهر زاد ، وهي ذات أثر واضح في الموقف العام في المسرحية الأخيرة . ونكرر أن بين المسرحيتين بعد ذلك بوناً شاسعاً في

أمور كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها ، على الرغم من وضوح التأثير الأدبي في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم .

ولا شك أن الشاعر الإنجليزي : «بيرون» (١٧٨٨ — ١٨٢٤) متأثر بمسرحية فاوست لجوته ، في مسرحيته التي عنوانها : منفرد^(١) . والشبه قوى بين المسرحيتين في الموقف العام والمنهج الفني ، وإن يكن هذا الشبه جزئياً ومحدوداً . ذلك أن مسرحية «منفرد» تشبه في موقفها العام مسرحية فاوست في جزئها الأول فحسب . وموقف منفرد يشبه ، من بعض الوجوه ، موقف فاوست ، كما يشبه ، من بعض الوجوه الأخرى ، موقف مرجريت في مسرحية جوته السابقة الذكر .

وطبيعى أنه قد يتشابه الموقف العام في المسرحيات وتكون مادة موضوعها متشابهة في وقت معاً . ونغرب من ذلك مسرحية «أوديب الملك» ، للشاعر اليونانى سوفوكليس (٤٩٦ — ٤٠٦ ق . م) ، وموضوعها سلطان القدر الساحق الذى قد تتحول به انتصارات المرء إلى هزائم ، وهزائمه إلى انتصارات . ومادة الموضوع هى الأسطورة اليونانية الشهيرة التى فيها تنبأ الكاهن بأنه سيولد

(١) Manfred مسرحية لبيرون نشرت عام ١٨١٧ ، وفيها يظهر الساحر «منفرد» فريسة اليأس والندم بسبب حباً ثم فيه فقطى على حبيبته ، ويدعو لنجدته ، برقاها السحرية ، أرواح الأرض والسماء التى تعجز عن أن تهدى إليه ما ينشده من نعمة النسيان . وفوق قمة جبل يوفرو يقف «منفرد» يسب جمال الفجر المشرق على الثلج ، ويضيق بالطبيعة ذرعاً ، ويهم بالانتحار فلا يستطيع ، إذ ينقذه صائد الوعول . ثم يأبى الخضوع لأرواح الشر التابعة لأهرمان ، وقد اشترطت لعلاجه من يأسه أن يخضع لها . ثم يظهر شبح «أسترتيه» Astarte وهى حبيبته التى كان حبه لها شؤماً عليها ، فيتوسل إليها ، وتأبى أن تغفر له ، وتنبأ بموته فى الغد . وفى لحظة موته تظهر أرواح الشر ، فيأبى الخضوع لها ، كما أبت مرجريت أن تخرج من سجنها مع حبيبها جزعاً من روح الشر فى مسرحية فاوست ، ويلعن «منفرد» الشياطين ، لأن الجرائم ينبغى ألا تعاقب بجرائم على يد شر المجرمين وهم الشياطين ، وبأمرهم بالعودة إلى جحيمهم ، فعذاب الضمير أعظم ألماً من الجحيم ، فالروح — وهى خالدة — تجزى نفسها على أعمالها الخيرة والشريرة ، ففيها أصل الشر ، وفيها جزاؤه ، ونهايته . وتنصرف أرواح الشر . ويموت منفرد على الأثر .

للايوس ، ملك طيبة ، ولد يقتل أباه ويتزوج بأمه . فيأمر ذلك الملك راعياً من الرعاة أن يأخذ ابنه الوليد ، ويلقيه على جبل كي يفترسه وحش . وقد أشفق الراعى على الطفل وأسلمه لراع آخر حمله إلى بوليبيوس ملك مدينة : كورنته ، المحروم من الولد ؛ فرباه وهياه لولاية عهده . وعندما تنبأت العرافة له أنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه ، يهوله ذلك ، ويغادر كورنته لثلاثا يقع في المحذور ، ويتوجه إلى طيبة ، وهى وطنه الحقيقى . وفى الطريق يلتقى برجل على عربة خلفه خمسة من أتباعه ، فيشتبك معهم ويصرعهم ، وكان هذا الرجل هو أباه لايوس ، دون أن يعلم . ويدخل طيبة ، فيجد أهلها فى فزع من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ، يلتقى بمن يصادف فى مدينة طيبة ، فيضع له لغزاً عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنتين وفى المساء على ثلاث ، ويقتل من لا يجيبه على اللغز . ويحل أوديب اللغز بأن ذلك الحيوان هو الإنسان الذى يحبو طفلاً ويسير على رجليه رجلاً ، ويتوكأ على العصي شيخاً . فيقتل الوحش نفسه . ويستحق أوديب بذلك أن يصير ملكاً ، ويتزوج من جوكاستا أرملة والده الذى قتله دون أن يعلم كذلك ، ثم تنقم الآلهة على المدينة ، فتصيبها بوباء ، وتنبأ عرافة أبولو بأن الباء لن ينكشف عن المدينة مالم يعاقب الأثيم الذى قتل لايوس . ويجتمع الكهان ويطلبون من أوديب أن يبحث عن القاتل .

وأعظم من عاجل الموضوع قديماً فى المسرحية هو سوفوكليس . ومسرحيته : « أوديب الملك » ، تتناول الموضوع منذ فترة البواء فى طيبة والبحث عن القاتل . وحين يكتشف أوديب أنه ذلك الأثيم القاتل لأبيه والمتزوج من أمه ، يفقأ عينيه حتى لا يرى أمه وثمرات زواجه منها .

ومسرحية الأستاذ توفيق الحكيم تتناول نفس الموضوع . ولكن مؤلفها لم يسند الأمر إلى الآلهة فى تدبير الشر لأوديب البريء ، بل جعل هذه المكائد

من تدير الكاهن : الأعمى تريسياس ، كى يقضى على أسرة لا يوس ، وينقل حكم طيبة من أيديها . وذلك كى تتمشى الأسطورة — فى رأى المؤلف — مع تعاليم الإسلام التى تقضى بأن الشر لا يسند للاله . وإنما الشر من تدير الناس أنفسهم . وفى النهاية يعلم أوديب الحقيقة ، فيحاول التعلق بالواقع كى يبقى زوجاً لأمه ، ولكن الأم تقتل نفسها ، فيفقاً هو على الأثر عينيه^(١) .

وطالما عولج الموضوع فى مسرحيات أوروبية منذ الشاعر اليونانى : أسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) — وهو أول من عالج الموضوع — ثم توالى المسرحيات فى الموضوع فى مختلف الآداب الأوروبية حتى اليوم . وقد تناول مؤلفوها فى مسرحياتهم مسألة حرية الإرادة^(٢) ، وسلطان القدر ، كما أدخل بعضهم فيها قضايا : بومانتيكية^(٣) ، وإشارات إلى مسائل دينية أو سياسية .

ودراسة المواقف العامة فى المسرحيات والقصاص — على هذا النحو — مجال

(١) وتأثر الأستاذ توفيق الحكيم بسوفوكليس فى مسرحيته ، كما تأثر بمسرحية أندريه جيد الذهنية على حسب ما يقول هو نفسه . ولكن الطريقة التجريدية التى اتبعها الأستاذ توفيق الحكيم أضعفت الصبغة الفنية للمسرحية . انظر تعليق الأستاذ الدكتور محمد مندور على المسرحية فى كتابه : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٦٠ ص ٨٣ — ٨٩ .

(٢) ممن انتصروا لحرية الإرادة الإنسانية ضد الكهنة ومزاعمهم « كورنى » الشاعر الكلاسيكى الفرنسى فى مسرحيته : أوديب ، فهو يجرى فى المنظر الخامس من الفصل الثالث من مسرحيته حديثاً على لسان : تيزيه : أن السماء عادلة لا تعاقب ظالماً ، بل تساعد على الخير . ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء ، وكذلك الرذائل نصير مبررة ، إذا اعتقدنا فى سلطان القدر المطلق وتحكمه فى الشر ، فنجد بذلك عدل الآلهة . وهذا أثر واضح للخلاف بين اليسوعيين والجانسينيين فى عصر « كورنى » . ألا يمكن أن تكون هذه الصيغة المسيحية فى روحها مما أوحى إلى الأستاذ توفيق الحكيم بتعديل الأسطورة لتتفق مع روح الإسلام على نحو ما سبق أن أشرنا ؟ -

(٣) مثل فولتير فى مسرحيته أوديب . وفيها يدخل فيلوكتيت محباً لچوكاستا ، وأما أندريه جيد فى مسرحيته التى نشرت عام ١٩٣١ ، فإنه ينتصر لسلطان القدر المطلق ضد حرية الإرادة الإنسانية .

خصب للمقارنات والكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات الأدبية التي يستفيد منها ذوو المواهب والعبقريات في مختلف الآداب. وأول من بحث في المواقف الأدبية في المسرح هو الناقد والشاعر الإيطالي: كارلو جوزي Carlo Gozzi (١٧٢٠—١٨٠٦). وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية في جميع أنواع المسرحيات وفي كل الآداب في ستة وثلاثين موقفاً فحسب. وقد ناقش المسألة الشاعر الألماني: «جوته»، مع صديقه وأمينه: إكرمان Eckermann، فأقر العدد الذي انتهى إليه كارلو جوزي^(١). وجاراهما ناقد قرنسي آخر هو جورج پولتي، فحصر العدد السابق وشرحه ومثل له^(٢). على أن جورج پولتي لا يحدد المبدأ العام لما سماه: الموقف المسرحي. وتعداده للمواقف غامض لا تخصيص فيه. فمن بين المواقف التي يعدها: «منافسة بين أشخاص غير متكافئين»^(٣)، و«محاولات تقسم بالجرأة»^(٤) و«قتل أحد الأقارب المجهولين»^(٥)، و«الاختطاف»^(٦). وأقسامه هذه متداخلة غير صحيحة. فالاختطاف، مثلاً، يدخل في المحاولات المنسمة بالجرأة. ثم إنه يذكر من بين المواقف: «الزواج بمن لا يحل الزواج منه»^(٧) و«الزواج غير المشروع الذي يسبب جرائم القتل»^(٨) و«جرائم الحب غير الإرادية»^(٩)، وواضح أن المواقف

E. Souriau, *op. cit.*, p. 11.

(١) انظر :

(٢) في كتاب له عنوانه: المواقف المسرحية الست والثلاثون، طبع في باريس عام ١٨٩٥، ثم عام ١٩٣٤، واسمه بالفرنسية :

Les XXXVI Situations Dramatiques de Georges Polti.

(٣) وهو الموقف الرابع والعشرون في كتابه .

(٤) وهو الموقف التاسع في كتابه .

(٥) وهو الموقف التاسع عشر في كتابه .

(٦) هو الموقف العاشر في كتابه .

(٧) وهو الموقف الخامس والعشرون .

(٨) الموقف الخامس عشر من كتابه .

(٩) الموقف الثامن عشر من كتابه .

الثلاث الأخيرة متداخلة ؛ وكذلك « منافسة الأقارب »^(١) يمكن أن تدخل في المنافسة المطلقة ، وتشمل حينئذ : « المنافسة بين أشخاص غير متكافئين » ، وهو ما أفرد موقفاً خاصاً كما سبق . على أن بعض ما عده في المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالاختطاف الذي ذكرناه فيما سبق ، وبعضها عواطف للشخصيات لا يتحدد بها موقف ، مثل : « الحقد على الأقارب »^(٢) و « الطمع »^(٣) و « الغيرة الخاطئة »^(٤) و « الجنون »^(٥)

ومثل هذا التقسيم لا يصلح أساساً علمياً لتحديد التأثير الفني في المواقف العامة للمسرحية^(٦) . والخلط بين الموضوعات والمواقف يؤدي إلى إفساد فهم المواقف ، وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة في تحديد الصلات الأدبية^(٧) .

وإنما أردنا تحديد الموقف العام في المسرحية على نحو ما هو في الحياة ، من قيام نوع محدد من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم

(١) الموقف الرابع عشر من كتابه .

(٢) الموقف الثالث عشر من كتابه .

(٣) الموقف الثلاثون من كتابه .

(٤) الموقف الثاني والثلاثون .

(٥) الموقف السادس عشر .

(٦) انظر E. Souriau, op. cit., pp. 57-65. وكذا :

Jacques Scherer: *La Dramaturgie Classique en France*, Paris 1959, pp. 62-63.

(٧) كما يؤدي هذا إلى الخطأ في الموازنات الأدبية في داخل الأدب الواحد . فمثلاً : من يقارن بين قصيدة شوقي في الوقوف على الآثار (في السينية الأندلسية) وبين سينية البحري في الوقوف على إيوان كسرى ، ويحصر كل همه في المقارنة بين الموضوعين في ذاتهما ، غافلاً عن الاختلاف الكبير بين موقف الشاعرين ، لا بد أن تأتي نتائج موازناته خاطئة مضللة (انظر هذا الكتاب ص ١٩٦ — ١٩٩) — وكذلك الشأن فيمن يقارن بين نونية شوقي في منقاه (يانأح الطلح أشباه عوادينا) ونونية ابن زيدون (أضحى التناثي بديلا من تدانينا) — وما أردنا سوى الإشارة إلى ما يغيب عادة عن الذين يتصدون للموازنات ، وليس هنا مجال التفصيل والشرح في الموازنات التي لا تدخل في نطاق هذا الكتاب .

إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ينتهى — من وجهه نظر المؤلف — إلى نتيجة ذات مغزى . والموقف بهذا المعنى الحيوى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعمامة كما شرحنا .

وكل ما نستطيع أن نحدده من صور الموقف العام بهذا المعنى أنه يستلزم وجود قوة إنسانية تتمجج بجهدا نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على خير أو على تجنب أمر ، مما يستلزم قيمة معينة للأشياء فى نظرها . وغالبا ماتكون هذه القوة الإنسانية ممثلة فى شخص بطل المسرحية . وهو الشخصية الأولى فيها . وإلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة فى شخصية البطل ، تقوم قوة أخرى منافسة لها ، تكون بمثابة عائق فى سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع وتكتسب المسرحية قوتها الحيوية . وتتمثل هذه القوة المعوقة فى شخص أو أشخاص تظهر على المسرح ، أو فى عوائق طبيعية أو اجتماعية تتراءى ظلالها من وراء الحوار .

وبين هذين القوتين قوة ثالثة تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب ، وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلا ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع ، وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات فى سبيله . وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجرىدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة فى المسرحيات الاجتماعية مثلا . وليست هذه القوة سلبية فى الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شحوب الصراع فيه .

يضاف لذلك قوة رابعة ، هى القوة التى يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمى أو الحقيقى . وقد تكون هذه القوة ممثلة فى صورة شخصية من الشخصيات

المستقلة ، كما في مسرحية «أندروماك» لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم حماية طفلها أستيناكس^(١) ؛ وقد ينشد البطل (وهو المثل للقوة الأولى السابقة الذكر) هذا الخير لنفسه ، فيجمع في صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما في المسرحيات العاطفية مثلاً . وقد يزدوج الصراع من هذا الجانب ، فينشد البطل خيراً لنفسه محافظاً في الوقت ذاته على شرف غيره ومجده ، كما في مسرحية « السيد » لكورنى . وفيها يمثل هذه القوة الرابعة شخصان : البطل « رودريج » ، ووالده (دون ديبج)^(٢) . وهذه القوة الرابعة قد تظهر في الشخصيات الممثلة لها على المسرح ؛ وقد لا تظهر ، ولكن ظلالها حاضرة دائماً أمام القارئ أو المشاهد ، كما في حالة أستيناكس في مسرحية راسين^(٣) ، وكما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلاً .

والقوة الخامسة الممثلة في الصراع هي قوة الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف وتميل كفته إلى ناحية من النواحي ، وقد تتمثل في البطل ذاته ، وقد تتمثل في الشخصية الممثلة للخير المنشود ؛ كالمحبوبة مثلاً . وأضعف صورها أن تأتي من خارج المسرحية ، كالملاك في مسرحية : تارتوف لموليير ، أو تدخل الآلهة في بعض المسرحيات اليونانية .

وأخيراً تأتي قوة الأعوان أو المساعدين . وقد تتمثل في أشخاص ينضمون إلى أية شخصية من الشخصيات السابقة . فأعوان «ياجو» في مسرحية عطيل مساعدون

(١) انظر كتابي : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ١١٠ - ١١١ إلى جانب نصوص هذه المسرحيات .

(٢) نص المسرحية ، وكذلك كتابي الرومانتيكية ص ٨ - ٩ .

(٣) يظهر الطفل على المسرح في مسرحية « يوربيدس » التي عنوانها : « أندروماك » يحدق به خطر القتل ، بل لأنه ليرجو من منيلاوس والد هرميونه — وهو عدو أندروماك — أن يقيه الموت . وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ، لأنه من الوسائل الرخيصة في إثارة الشاعر ، كما يرى الكلاسيكيون ، تبعاً لأرسطو .

لقوى الشر المنافسة للبطل . والملاك في مسرحية السيد لكورنى مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدى حذف المساعد حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية قوة فنية تبلغ حد الروعة ، حين يشيع فى جوها انتظار المساعد الذى لا يحضر ، أو العون الموهوم الذى لا وجود له . ومن القضايا الفنية المحبوبة عند الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيداً دون عون ضد جميع القوى المتضادة عليه . ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية : «عدو المجتمع» ، لموليير . وفيها نرى البطل يفقد ثقته فيمن حوله ، لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفقدتهما في مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد الرياء والنفاق التي تجعل من الرذائل فضائل سائدة . وقد فقد ذلك البطل ، بصفاته تلك ، كل معارفه وأصدقائه في المجتمع . وأخيراً ينفر من حبيبته ، ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء في الأرض حيث تتوافر له فيه حرية الرجل الشريف . وهذه العزلة الخلقية هي التي يتصف بها «ألسيست» ، بطل مسرحية : «عدو المجتمع» لموليير ، وفيها يفقد كل عون له ، حتى إن صديقه « فيلنت » يبدو خادعاً مرئياً لا تربطه به صداقة حقيقية برغم المظهر . وقد بلغ « إابسن » المدى في تصويره لموقف العزلة المعنوية للبطل في مسرحيته الرمزية الاجتماعية : «عدو الشعب» (١) .

(١) Un Ennemi du Peuple (١٨٨٢) — ويجرى الحديث فيها في مرفأ صغير على شاطئ الزويج الجنوبي ، اكتشف فيه منجم معدني ، به سيصبح المرفأ في عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء لينصدها كثير من جيم الجهات . وطبيب هذا المرفأ هو «توماس ستوكان» الذي يبدو في أول المسرحية فريسة أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجه أن يكشف عن هذه الحقيقة ، فيقضى بها على جميع آمال أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الكبير «بيتر توكان» حاكم المدينة ، وهو مثال الموظف التقليدي . — في نظر « إابسن » — بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التي يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصره ، أولاً ، محررو جريدة « الشعب » ، ولكنهم لا يلبثون أن يتخلوا عنه بانضمامهم إلى رئيس جمعية ملاك البيوت في المدينة وهو : أسلاكسن Aslaksen . ويجهر الدكتور « ستوكان » لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياهاً مسمومة ، فيتهمونه بأنه «عدو الشعب» . ويتهمهم الطبيب بأنهم عبيد زاعم ، وضحايا المستغلين من قاداتهم ، ويلعن فيهم عبيد —

ولا نقصد من إحصاء القوى الست في المسرحية أنه لا بد من ستة أشخاص ممثلة لها في كل مسرحية ، فقد وضح مما قلناه أنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يمثل شخص واحد في المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفني قوة . وكلما تعقدت الشخصيات نفسياً فجمعت بين قوى متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً . فمثلاً : « هاملت » هو الممثل الأكبر للموقف ، إذ أنه يمثل القوة الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية . ذلك أنه الطالب للغاية ، وفي داخله ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه ينشد هذه الغاية ، فهو يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويهربها معاً ، في تردد بالغ المدى . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وليس من حكم فيها سواه ، وفي هذا غنيت نواحيه النفسية ، وتعددت ودقت مسالكها .

وقد تتبع بعض الدارسين حديثاً صور هذه المواقف في المسرحية فأوصلها إلى أكثر من مائتي ألف^(١) موقف . ويمكن تتبع نظائرها كذلك في القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء . وقد ذكرنا ما يعين الباحث على القيام ببحوثه المقارنة في الكشف عن نواحي التأثير الأدبي في المواقف العامة . على أن أكثر صور هذه المواقف يرجع إلى نواحي الصراع في المسرحية ؛ وهو ما شرحناه في مكان

الحزبية الزائفة التي يشبه قاداتها بالذئاب تطلب غذاء لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعاً عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح ، حتى إن صديقه « هورستر » ، على الرغم من كرمه معه ، يبدو وكأنه لا يفهم شيئاً مما يقول ، ويتشاجر طلاب المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذاً من المجتمع . وأتذكّر يصر على أن يعلمهم في بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجهم بالجان نواة مجتمع منشود طاهر من المزاغم لا ينقاد بالأطماع الباطلة . وحينئذ يكشف في نفسه السر الكبير : إنه القوى ، بل إنه من أقوى الناس في الأرض ، قائلاً : أقوى الناس في العالم هو من يبلغ المدى في وحدته دون الناس الذين ينفرون من الحقيقة ولا يستطيعون مواجهتها .

(١) مرجع اتين سوريو السابق الذكر .

آخر^(١).

٢ — النماذج البشرية

قد يقوم الكاتب بتصوير نموذج لإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد ، أو متفرقة في مختلف الأشخاص . وينفذ الكاتب في نمودجه من فنه ما يخلق منه في الأدب مثلاً ينبض بالحياة ، أغنى في نواحيه النفسية ، وأجمل في التصوير ، وأوضح في معالنه مما نرى في الطبيعة . وهذا هو ما نقصد من معنى النماذج البشرية في الأدب . وطبيعي أن الأدب المقارن لا يحفل بدراسة هذه النماذج إلا إذا صارت عالمية ، فانتقلت من أدب إلى أدب . وقد تحتفظ في انتقالها ببعض خصائص كانت لها في الأدب الذي نشأت فيه ، وتكتسب مع ذلك خصائص أخرى تبعد بها قليلاً أو كثيراً عن منشأها الأول . وقد تكون هذه النماذج إنسانية عامة ، أو مأخوذة عن مصدر أسطوري أو ديني ، أو عن تقاليد وطنية ؛ وأخيراً قد تكون هي شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب . ونوجز هنا القول في أنواع هذه النماذج ، مع ضرب أمثلة عامة لها تساعد على توجيه البحوث في دراستها دراسة مقارنة .

١ — النماذج الإنسانية العامة : وفيها يتعرض الباحث للكشف عن الوسائل الفنية التي صور بها الكاتب في آداب مختلفة نموذجاً إنسانياً عاماً في المسرحيات أو القصص أو الشعر الغنائي . ومثل هذه النماذج لا تعد في الأدب المقارن إلا إذا انتقلت تاريخياً من أدب إلى أدب ، كما هو واضح من منهج الأدب المقارن . ومن هذه النماذج الإنسانية العامة نموذج «البخيل» ، ويبدو أن الشاعر

(١) انظر الفصل الأخير من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية .

« مينادر » اليونانى كانت له مسرحية فى ذلك النموذج لم تصل إلينا ، حاكها الشاعر الرومانى « پلوتوس » فى مسرحيته التى عنوانها : « أولولاريا » أو « وعاء الذهب » ؛ وبها تأثر مولير فى مسرحيته الشهيرة : البخيل ، وفيها صور مولير شخصية « أرياجون » نموذجاً إنسانياً للبخل . وتعمق فى تصويره أكثر مما فعل پلوتوس^(١) ، بحيث ظهرت هذه الرذيلة الاجتماعية فى صورها المختلفة الهدامة فى علاقة البخيل بأولاده وفى نظرتة إلى المجتمع ، حتى إن عاطفة الحب عنده لم تطغ على صفة البخل فيه . وقد ظهرت فى المسرحية آثار هذا البخل الأليمة فى أبناء ذلك البخيل ، مما أكسب هذه الملهاة طابعاً به يقرب الضحك المر من البكاء ، وتبدو من خلالها المأساة الاجتماعية فى صورة ملهاة عميقة المعانى . وتوالت بعد ذلك المسرحيات فى الآداب الأوربية تصور نموذج البخيل ، وأشهرها مسرحية الشاعر الإيطالى : كارلو جولدوني (١٧٠٧ — ١٧٩٣) وعنوانها : البخيل ، ملهاة فى فصل واحد ، وفيها يرفض البخيل « أمبروجيو » Ambrogio تزويج ابنة زوجته ممن تحبه بخلاً بجهازها ، فيقبل الفتى زواجها دون مال ، على شرط أن يوصى « أمبروجيو » لها بكل ما يملك . وللمؤلف ملهاة أخرى عنوانها : « البخيل المتبرج » ، وفيها يصور نموذج البخيل الذى يظهر بمظهر المسرف ليقوز بريجة غنية ، فيبوء بالفشل . ولنفس المؤلف ملهاة ثالثة بعنوان : البخيل الغيور ؛ وفيها يسبب البخيل آلاماً جسيمة لامرأته الفاضلة التى يحبها ، ويكتشف أن حب المال سبب بؤسه ، ولكنه لا يستطيع أن يقلع عن آفته تلك التى بشقى بها .

ومن النماذج الإنسانية العامة كذلك نموذج الشخص الأثم فى سلوكه ، حين يخلص فى حبه ، فيكون حبه بمثابة التكفير عن سيئاته السالفة ، إذ يصبح

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٤ — ١٦٥ وهامشها .

ذلك الحب سبيلا لإظهار الفضائل التي طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة .
وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يقصد الرومانتيكيون بها إعداء الفرد فيما يرتكب
من آثام ، إذا دفعته شرور مجتمعه إلى ارتكابها . ومن ذلك نموذج البغى التي
ظهرت نفسها بحبها ، فاستعاضت بذلك عما فقدته من جراء زلاتها ، واستعادت
مكائنها عند المنصفين من بنى قومها . وأول من صور هذا النموذج الإنسانى فى
الأدب هو فكتور هوجو فى مسرحيته الرومانتيكية : ماريون دى لورم
Marion Delorme (١٨٣١) ، وفيها تحب ماريون البغى الفتى « ديديه » ،
وتخلص له ، وتحاول إنقاذه من الموت ، فيدعوها باسم زوجته .

وقد بلغ بهذا النموذج ذروته الفنية الاسكندر دوما الابن (١٨٢٤-١٨٩٥)
فى قصته : غادة الكاميليا (١٨٤٨) ؛ ثم فى مسرحيته التي تحمل نفس الاسم
(١٨٨٥) ؛ فصار نموذجا أوريبيا عاما ، حاكاه المؤلفون فى المسرحيات التمثيلية
والمسرحيات الغنائية . وقد ظلت القضية رومانتيكية فى مسرحية الاسكندر
دوما السابقة ، على الرغم من طابعها الواقعى فى تصوير العادات والتقاليد ، وفى
التعمق فى جوانب الواقع الأليم .

وفى الشعر الغنائى الرومانتيكى كذلك نماذج للبغايا تستثير العطف ، لأنهن
سقطن ضحايا البؤس والفقر ، كما يقول ألفريد دى موسيه يصف بؤس واحدة من
هؤلاء : « أيها الفقر ، أيها الفقر ! إنما أنت البغى !! أنت الذى دفعت إلى هذا
السرى تلك الطفلة ... انظر ! لقد أقامت الصلاة قبل نومها هذا المساء !! ومن
دعت يا إلهى العظيم !! ... وهذه هى تحت ستائر العار فى هذا المأوى المفزع وفى
سرير الضعة ؛ تعطى أمها حين تعود إلى مسكنها ما كسبته هناك !! ولا ترثين لها
— أنتن يا نساء المجتمعات — أنتن فى سرور الحياة ترتعن أعظم ارتياح من كل

من ليسوا في السرور والثراء مثلكن !! — ولا ترثين لها أنتن يا ربات الأسر ،
يا من تقفلن رتاج الأبواب على بناتكن ، وتحفين حبیباً تحت سریر الزوج ...
لم تشهدن قط شبح الفقر يرفع متبجحاً غطاء مضاجعكن ، يطلب قبلة لقاء كسرة
خبزاً^(١) .

وإلى شعرنا الحديث انتقلت هذه النزعة الرومانتيكية ، في تقديم البغايا في
صور ضحايا المجتمع ، وأنهن أهل للعطف والرثاء . ومن شعرائنا المعاصرين المتأثرين
بهذه النزعة الأستاذ صالح جودت في قصيدة « الهيكل المستباح » ، وفيها يرى أن
المجتمع الظالم في نظمه ألجأ هذه المسكينة إلى سلوك ذلك الطريق الوعر الشائك ،
فهى تعاني ما كان يعانيه من قبل الأرقاء في سوق الأعراض المستباحة ، يتردد
لصوص الشرف على مخدعها ، ثم يمضون دون عقاب :

كم سروق نال منها جانباً ومضى .. ما أعجب اللص الطليق !!

وكذلك الأستاذ محمود حسن إسماعيل في قصيدته : « دمة بغى »^(٢) .
ولم يقصد هؤلاء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى الشر . وإنما قصدوا إلى تنبيه
المجتمع إلى تلافى هذه الأخطاء التي انحدر بسببها هؤلاء إلى هوة العار ، كما قصدوا
إلى هجاء النظم الظالمة في ذلك المجتمع^(٣) .

٢ — نماذج بشرية ، مأخوذة عن الأساطير القديمة : ويختار الكتاب منها
ما يتسع للتأويل الخصب ، وما يتحول معناه إلى رمز فلسفى أو اجتماعى . وتنوع

(١) انظر : A. De Musset: *Rolla*, dans: *Poésies Nouvelles*, éd. Garnier, pp. 6-7, 12-13.

وكذا كتابي : الرومانتيكية ١٠١ — ١٠٢ وقصيدة ألفريد دي موسيه طويلة ، وفيها
ينحى باللائمة على العصر ، ويحملة تبعة موت الروح الدينية ، وسوء تقدير القيم الخلقية .

(٢) انظر مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ص ٨٧٥ والسنة الثانية ص ٤٧٩ .

(٣) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الأول من الباب الثالث .

هذه المعاني عادة على حسب العصور المختلفة وما تتطلبه من كتابها من آراء ومثل . وذلك مثل شخصية «أوديبوس» في مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس اليونانيين ؛ ثم في مسرحية سينيك الصغير (٤ ق.م — ٦٥ م) — وهو يعتمد على سوفوكليس ، وقد كثرت المسرحيات في شخصية أوديبوس في مختلف الآداب على توالى العصور . وقد سبق أن أشرنا إلى أشهر هذه المسرحيات وإلى معانيها المختلفة ، ثم أثرها في الأدب العربي^(١) .

ومن هذه الشخصيات كذلك نموذج : بيجماليون ، فنان من قبرص هام بجمال تمثال من صنعه ، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ، ففعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت التمثال نفسه الحياة عقاباً له على إغراضه عن الزواج ، ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلق الفنى . وأول من تحدث عنه في الأدب هو أوفيد الرومانى (٤٢ ق.م — ١٧ م) في قصصه « فى المسخ » Les Metamorphoses . ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب ، وخاصة من الإنجليز ، منذ الشاعر الإنجليزي : « جون مارستون » فى قصيدته : « نفخ الروح فى صورة بيجماليون »^(٢) ؛ ثم فى ملهاة وليم شوينك جليبر التى عنوانها : « بيجماليون وجالاتيا » ، وأشهر هذه المسرحيات هى مسرحية برناردشو التى عنوانها « بيجماليون » ؛ وقد نشرت لأول مرة فى لندن عام ١٩١٢ ، وبطله الذى يمثل بيجماليون فيها هو هيجنز Higgins^(٣) المتخصص فى دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة « إيزا » بائعة الزهر ، لأنها فى لهجتها غير المدنية تتيح له مثلاً فريداً فى دراسة الأصوات ، فيلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة . وتظهر فى

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٤ — ٢٩٦ .

(٢) John Marston: *The Metamorphosis of Pygmalion's Image*, (1598).

(٣) William Schwenk Gilbert: *Pygmalion and Galathea* (1871).

المجتمعات الراقية بوصفها « دوقة » ، إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو ، وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تهذيب الفكر والإحساس . وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . ولكن هذا التغيير كان شؤماً عليها ، إذ ولد في نفسها صراعاً بين إحساسها بالفرق بين الطبقة التي نمت منها والطبقة التي تحيا فيها . وأشد ما يؤلمها أنها لم تكن بالنسبة لأستاذها سوى موضوع للدراسة . وتعطف عليها والدته « هيجنز » ، وتلوم ابنها على قلة اعتداده بالفتاة^(١) . وينتهي الصراع النفسي أن ترفض الفتاة البقاء في تلك الطبقة ، وتفضل الزواج بسائق سيارة أجرة ، وتأبى الزواج من أستاذها الذي خلقها واعزبها حتى بعد أن أراد الاحتفاظ بها زوجة . وفي هذا هجاء اجتماعي ، باحتقار الفتاة للطبقة الأرستقراطية وما بها من تقاليد تافهة .

وقد تأثر الأستاذ توفيق الحكيم بالأسطورة اليونانية ، وأول ما لفت نظره إليها — كما يحكى هو — لوحة شاهدها في متحف اللوفر بباريس ، ثم أعاد تذكره بها « فيلم » عرض في القاهرة عن پيجاليون على حسب مسرحية برنارد شو السابقة الذكر . ولكن أصالة الأستاذ توفيق الحكيم تتجلى إلى جانب تأثره . ففي مسرحيته : پيجاليون ، يجعل الصراع يدور بين المثال الفني في نظر الفنان المعتد بخلقه وبين واقع الحياة . ثم ينتصر الأستاذ توفيق الحكيم للفن ضد واقع الحياة الذي ينفر منه الفنان الخالص . ذلك أن « جالاتيا » — وهي رمز للخلاق الفني الذي يهيم به خالقه أولاً — لا تلبث ، بعد أن ينفث فيها الإله الروح — أن تصبح رمزاً للمرأة في غرائزها الحيوية التي تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه ، ثم تثوب

(١) واضح في هذا الموقف الاحتفاظ بالتوازي بين الأسطورة وأحداث القصة ، ذلك أن الفنان يحفل بخلقه الفني أكثر مما يحفل بالمرأة من حيث هي امرأة ، وأن الفتاة أصبحت بمثابة خالق جديد بفضل جهود أستاذها .

إلى رشدتها وتقيء إلى زوجها الفنان « بيجماليون » تستغفره عما فعلت ، وتقر بعظمته التي تفوق عظمة الآلهة ، لأنهم يخلقون الناس المشوبين بأنواع الضعف والقبح ، في حين يخلق هو الجمال الخالد . وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات ، ولكن « بيجماليون » الفنان ينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت ؛ وتحمل المكنسة فتبعد بعملها عن صورتها المثالية التي سمت بها في ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص . ويثور الفنان على رؤية المرأة في صورتها الواقعية ، فيدعو الإله أن يردّها تمثالا عاجيا كما كانت ، ثم ينهال على رأسها بالمكنسة . « وأكبر الظن أن بيجماليون لم يحطم تمثاله الخيية أمله المزعومة في المرأة فحسب ، بل انتقاما كذلك من التمثال الذي حرك بجماله غرائز الحياة في نفسه ، فجعله يشتهي المرأة ، ويطلب إلى فينوس نفث الحياة فيه »^(١) . وفي هذه المسرحية كانت شخصية « بيجماليون » تعبيراً عن شخصية الأستاذ توفيق الحكيم في معارضته الفن بالحياة ، ثم انتصاره للفن ، وفي نفور الفنان من المرأة ، لأنها ملهاة له عن فنه . وتلك آراء الحكيم في المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة الحق ، ويصبح رب أسيرة في واقعه هو^(٢) .

ومن أغنى هذه النماذج التي صدرت عن الأساطير اليونانية نموذج « بروميثيوس » أو الفطن الكيس ، وأصله في الأساطير اليونانية إله من آلهة النار ، وهب الناس النار ، على الرغم من « زيوس » كبير الآلهة ، فأقصى عن مملكة السماء ، وخلفه فيها « هيفستوس » الذي فوض إليه أمر عقابه على جبل القوقاز حيث صلب ، ووكل إلى نسر أن يتغذى من كبده ، حتى إذا نفذت تلك الكبد ، بدّل كبداً غيرها ليستمّر في العذاب ، حتى خلصه هيراكليوس إله

(١) الأستاذ الدكتور مندور : مسرح توفيق الحكيم ص ٨٣

(٢) المرجع السابق ص ٦٠٠ — ٦٥٠ .

القوة . ويتحدث عنه هيزيودوس في قصيدته : «الأعمال والأيام» على أنه الرحيم الذي يرى الناس . ويرى فيه أفلاطون في : بيتاجوراس [= فيثاغورس] أنه أب لكل الأجناس البشرية [وفي هذا تقرب شخصيته من آدم أب البشر في الديانات السماوية] — ولكي يعاقب عن طريق إيذاء من حاهم من البشر ، أرست الآلهة «پندورا» — ومعناها : «المفاتيح كلها» — إلى أخيه «إپيميتيوس» Epimeteus أي ذى الرأى المدبر ، فقبل منها علبة أعطتها إياها الآلهة ، تحتوى على كل الآفات ، وفتحها ، فطارت الآفات كلها بين الناس ، فارتاع وأسرع في إقفالها فبقى فيها شيء واحد هو الأمل ، ليخفف من آلام الإنسان (وشخصية پندورا قريبة من حواء وفتنة الإغراء في الديانات السماوية) : وقد صارت شخصية پروميتيوس معيناً لا ينضب للشعراء في رمزها إلى الفكر الإنساني والتمرد الميتافيزيقي ، والتطلع إلى المعرفة أو الحرية .

وأقدم من عالج الموضوع في المسرحيات الشاعر اليوناني أسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق.م) في مسرحيته : «پروميتيوس في القيد» و «پروميتيوس الطليق» . وفيهما يفخر پروميتيوس بما فعله من خير في سبيل إسعاد جنس البشر المسكين البائس . ويأبى الخضوع لزيوس ورسله . ومن أشهر من عالجوا الموضوع بعده : جوته ، في مسرحيته التي لم تكمل بعنوان : «پروميتيوس» (١٨٧٣ م) ، وفيها يعد پروميتيوس أباً للبشر ، وهو عنده مثال الشخصية الرومانتيكية في التمرد الميتافيزيقي والتطلع إلى الحرية وإسعاد البشرية . ثم تناول نفس المسرحية الشاعر الرومانتيكي الإنجليزى : «شيللى» ، في مسرحيته التي ترجمت إلى العربية ، وعنوانها : پروميتيوس الطليق^(١) . وفيها أصبح پروميتيوس رمزاً لمن يضحى في سبيل مستقبل الإنسانية البعيد السعيد . وهذا المستقبل متصل إليه البشرية في هذه

الأرض ، حيث يموت الزمن ، ويم الخير . وعنده أن كل واحد من الرسل والمصلحين هو بروميتيوس جديد^(١) .

ومن أحدث من تناولوا تصوير شخصية « بروميتيوس » ، فحوروا فيها تحويراً كبيراً ، أندريه جيد ، في ملهاته الهجائية : « بروميتيه في قيده غير المحكم »^(٢) . وفيها نرى بروميتيه رجلاً عصرياً على منضدة في قهوة في باريس ، بجانب « كوكليه » و « داموكليه » ؛ وأحد هذين ضحية لثرى من أرباب المصارف المالية ، غامض في سلوكه وشخصيته ، واسمه « زيوس » ؛ والآخر مدين لزيوس بالجميل . ويتساءلان معاً عن حقيقة زيوس ، فيؤكد خادم القهوة أنه يعرفه ، ويشتركون جميعاً في سلسلة من الأحداث تتصل بشخصية هذا الثرى الغامض الذي يرى فيه بعض النقاد رمزاً للاله . ولكن الجميع يرتاعون حين يهبط نسر على بروميتيه ليتغذى من كبده بناءً على دعوته ، في حين يسر به بروميتيوس ، ويرتاح لتغذيته من كبده . والنسر رمز للضمير الذي يغذيه المرء بالندم . ولكل إنسان نسره . وتغذية كل امرئ لنسره تزيد من إنسانية المرء ولا تنقص منه شيئاً . فعلى المرء في سبيل راحة ضميره وتغذيته أن يضحى بحياته إذا لزم الأمر . فرسالة بروميتيوس الحديثة هي التعالى بمكانة الإنسان عن طريق تربية ضميره . ويعنى داموكليه لهذه النصائح ، ويقبها حرفياً ، فيموت . ويسخر منه بروميتيه ؛ ذلك أن على المرء أن يقتل هذا النسر في الوقت المناسب ، فلا يستسلم له إلى حد التخاذل والسلبية والقضاء على الشخصية . وقضية أندريه جيد هي ألا يكون المرء غيبداً للقواعد يفقد فيها شخصيته .

هذا ؛ وفي أدبنا العربي صدى لهذه الشخصية في الشعر الغنائى ، إذ يتخذ

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ص ٩٦ - ٩٨ و ١٢٩ .

A. Glde : *Prométhée Mal Enchaîné*.

(٢)

المرحوم أبو القاسم الشابي ، في ديوانه : أغاني الحياة ، رمزاً للشاعر المتعالى بآماله ،
الصلب الذى لا يلين ، المتطلع إلى فجر الإنسانية فى مستقبلها السعيد ، والمضحى
فى سبيل ذلك المستقبل ، ومطلع هذه القصيدة التى عنوانها : من نشيد الجبار ،
أوهكذا غنى بروميتيوس :

سأعيش رغم الداء والإعياء كالنسر فوق القمة الشماء
ومنها :

وأقول للقدر الذى لا ينثنى عن حرب آمالى بكل بلاء
لا يطفىء اللهب الموجج فى دمي موج الأسى وعواصف الأرزاء
فاصدم فؤادى ما استطعت ، فإنه سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا وضراعة الأطفال والضعفاء
ويعيش كالجبار ، يرنو دائماً للفجر ، للفجر الجميل النأى^(١)

٣ — نماذج مصدرها دينى ، وهى المأخوذة عن الكتب المقدسة . وغالباً
ما يبعد بها الكتاب أو الشعراء قليلاً أو كثيراً من مصادرهما . وطبيعى أننا لا نخل
هنا إلا بالشخصيات العالمية ، أى التى انتقلت من أدب أمة إلى أدب أمة أخرى ،
كى تجد طريقها إلى الدراسات المقارنة .

ومنها شخصية « يوسف » وشخصية « زليخا » فى الأدب الفارسى ، كما
أخذتا عن القرآن ، ثم عن التوراة وشروحها . وقد صور هاتين الشخصيتين فى
الأدب الفارسى شاعران ، هما الفردوسى ، المتوفى حوالى عام ١٠٢١ م ؛ ثم بلغ
بالشخصيتين قمتها الفنية فى التصوير الأدبى ، الشاعر الفارسى الآخر عبد الرحمن

(١) وانظر كذلك : الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقي ، الحلقة الثانية

الجامي ، المتوفى عام ١٤٩٢ م — وقد بعدت هاتان الشخصيتان قليلاً عما نعرفه من القرآن ، بل وضحت صبغتهما الصوفية في قصة جامي . فيوسف في هذه القصة يعتقد — كما يعتقد الصوفية — أن التأمل في الجمال الإنساني يقود إلى الله ذي الجمال المطلق . فهو ينصح الأميرة المصرية بازغة ، حين أتت إليه مدلهة بحبه ، قائلاً : الجمال في الخلق انعكاس عابر لا يطول بقاءه ، كمنضارة الورد . فإذا أردت الخلود فتوجهي إلى أصل الأشياء كلها . وقد ترهبت الفتاة على الأثر . وزهدت في خير الدنيا^(١) . وزليخا ترى في حلمها — وهي فتاة صغيرة — « يوسف » — ، قبل أن تعرفه ، ويبدو لها في حلمها أنه سيكون زوجها المقبل ؛ ثم تعرفه بعد ذلك وهو أمين مخازن زوجها ، وكانت مقيمة على حبها لفتى حلمها . ثم إنها تظل عذراء مع زوجها طوال حياته . وهذا قريب من الزواج الصوفي^(٢) الذي عزاه الصوفية كذلك إلى شخصية ليلي في الأدب الفارسي والتركي^(٣) . وتظل العاطفة قوية لدى زليخا ، كما تظل ليوسف نظراته الصوفية ، حتى يعلم بتوله زليخا في حبه ، وأنها — وقد هرمت وعميت — تقيم في كوخ من اليراع ، تستمع إلى وقع سنابك حصان يوسف على الطريق ؛ فيدعو الله أن يرد لها شبابها وبصرها ، ويستجيب الله له ، ثم لا يلبث بعد زواجه أن يمل نعيم هذه الدنيا ، فيسأل الله أن يعجل برحيله إلى دار النعيم ، فتموت زليخا حزناً عقب وفاته .

ومن النماذج ، التي كان لها حظ كبير في الأدب في العصور الحديثة ، شخصية

(١) انظر جامي : يوسف وزليخا ، في : كليات جامي ، مخطوطة ٢١ تصوف بدارالكتب المصرية ، ورقة ٨٧ ب — ١٨٩ .

وانظر كذلك كتابي : الحياة العاطفية ، الطبعة الثانية ، ص ٣٠٨ — ٣٠٩ .

(٢) لفكرة الزواج الصوفي ونشأتها في المجتمعات الإسلامية ، انظر كتابي السابق ص ١٩٢

(٣) انظر الباب الثاني من كتابي السابق ، في مواضع متفرقة منه .

« الشيطان » . وقد ابتعدت هذه الشخصية كثيراً عن مصدرها الدينى ، حين انتقلت إلى ميدان الأدب ، وبخاصة على يد الرومانتيكيين . ورائد الرومانتيكيين الأول فى هذا الباب ، هو الشاعر الإنجليزى : ملتن (١٦٠٨ — ١٦٧٤) فى « الفردوس المفقود »^(١) . والشخصية الأولى فى فردوسه هى الشيطان ، يصور فيه المؤلف النزعة إلى الحرية والاستقلال ، والاعتماد على الحجة ، وقوة شخصية الفرد إزاء القوى التى تفوق قدرته . وكان الشيطان حامل آراء المؤلف فى ذلك كله ، مما جعل الشاعر الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧ — ١٨٢٧) يقول عنه : « الذى جعل ملتن يسترسل جريئاً فى حديثه عن الشياطين والجحيم أنه كان شاعراً حقاً ، وأنه كان من حزب الشياطين دون أن يدرك »^(٢) . وقد وضحت سمات « الشيطان » فى أدب الرومانتيكيين جميعاً ، فصوروه فى صورة المتمرّد الذى طرد قهراً من عالم الخير ، فدفعه اليأس إلى الإدمان على الشر . وهو بائس متمرّد على بؤسه لا يقر له سبباً . وفيه تتمثل مأساة الخليفة عند الرومانتيكيين . فيجعله « بيرون » يستمع إلى قابيل يقول له « لماذا أنا موجود ؟ ولماذا أنت بائس ؟ ولم كانت كل الموجودات كذلك ؟ »^(٣) . وعند ألفريد دى فينى أن الشيطان « لم تبق له قدرة الشعور بالشر أو صنيع الخيرات ، بل إنه لا يجد متعة فيما يفعل من صنوف الشقاء »^(٤) . والرومانتيكيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعتورهم من قلق وشك وبؤس وضيق بالخلقة . وقد تراءت سمات هذه الشخصية كذلك فى الأدب الرومانتيكى الروسى ، عند ليرمونتوف (١٨١٤ — ١٨٤١) ، فى قصيدته الدرامية ذات الطابع الغنائى ، وعنوانها : « الشيطان »

John Milton: *Paradise Lost* (667).

(١)

Albert Camus: *L'Homme Révolté*; p. 68.

(٢)

Byron: *Cain*, I, 1, 2.

(٣)

A. de Vigny: *Eloa*, Chant 1.

(٤)

(١٨٤٠) ، وهو فيها متأثر بالشاعر الإنجليزي « يرون »^(١) ، كما تأثر فيها كذلك بالفريد دي فيني في قطعته الشعرية التي عنوانها : « إلوا ، وأخت الملائكة »^(٢) ؛ ويصور « ليرمونتوف » الشيطان في صورة من يضرب على غير هدى في جبل القوقاز ، معجباً بوحده وكبريائه وحرية ، ولكنه بأس كل البؤس ، لأنه لا يستطيع أن يحب . فيرى « تمارا » الأميرة الجميلة الفاتنة في حفل عرسها ، تنتظر وصول خطيبها وحبيبها ؛ فيتطلع إلى حبها ، ويتوصل إلى قتل حبيبها . وحين تهجر منزلها يائسة إلى الدير ، يحاول الشيطان إغراءها لتقع في حبه ، ويناجيها بعبارات حبه الساحرة . ثم يطبع عليها قبلة قاتلة تسلم على أثرها الروح . وينصرف الشيطان بأثماً حزيناً لا ينفك عن كبريائه واعتزازه بحريته وسلطانه العظيم ، ولكنه يظل بدون أمل وبدون حب ؛ ينثر بذور الشر في العالم دون أن يجد في ذلك لذة أو متعة^(٣) .

والشيطان عند « فكتور هوجو » يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة من الله ، وينحصر كل عذابه في حبه لمن يبغضه ، وفي أن الله — وهو النور والحب — يفيض دونه على كل المخلوقات خيراً ورحمة ونوراً . وهو يحسد بني آدم ، لأن في عيونهم الأمل وفي قلوبهم الحب ، ولكن ما يسببه الشيطان من صراع بين الخير والشر هو أساس ما يظفر به الإنسان من حرية وفوز ، حتى ينتصر — في

(١) في آرائه العامة الرومانتيكية ، وفي تصويره للشيطان ، ثم بمسرحيته : السماء والأرض . Heaven and Earth التي نشرت عام ١٨٢٤ .

(٢) انظر . Charles Corbet: *La Littérature Russe*, Paris 1951, pp. 62-63. وقد لحصنا قطعة ألفريد دي فيني المذكورة وعلقنا عليها في كتابنا : الرومانتيكية ، ص ١٢٤ — ١٢٥ .

(٣) انظر أيضاً :

M. Hoffmann: *Histoire de la Littérature Russe*, pp. 401-403.

الزمن البعيد — الخير انتصاراً تاماً . ويظل النهار لا ليل له . فيمحي ما في الشيطان من شر . ويسامحه الله ليعت من جديد ملكاً سماوياً^(١) .

ويتجلى تأثير الرومانتيكيين العام — في حديثهم عن الشيطان وتصويره بالسمات التي ذكرنا — في قصيدة الأستاذ العقاد التي عنوانها : ترجمة شيطان ؛ « وهي قصة شيطان ناشئ ، سُم حياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء ، لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين عنده . فقبل الله هذه التوبة وأدخله الجنة ... غير أنه ما عثم أن سُم عيشة النعيم ، ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الإلهية ... فظهر بالعصيان في الجنة ، ففسخه الله حجباً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بحال التماثيل وآيات الفنون » . وفي ثنايا هذه القصيدة الطويلة يبت الأستاذ العقاد خواطره الفلسفية . ويسوق كثيراً منها على لسان الشيطان ، كما يفعل الرومانتيكيون^(٢) .

ومثل آخر لهذه الشخصيات يتمثل في « قابيل » أول قاتل على وجه الأرض ، ومثال إلساخط المتمرد ، الضائق النزع بما لا يعرف له كنهها من مسائل الخير والشر ووجود الخلق . وهو كذلك في أدب الرومانتيكيين ، كما في مسرحية بيرون التي عنوانها : قابيل^(٣) . وقد تأثر به الشاعر الفرنسي البرناسي : « لو كنت دي ليل »^(٤) ، ثم الشاعر الرمزي بودلير^(٥) . وقد عبروا به عن مظاهر حيرة

(١) مسرحية : نهاية الشيطان ، لثكتور هوجو ، باريس ١٨٨٦ ص ٢٦٢ — ٢٦٨ ، ٣٣٥ — ٣٤١ .

(٢) راجع ديوان الأستاذ العقاد ، ج ٤ ص ٢٣٨ .

(٣) Byron: *Cain* (1821).

(٤) القصيدة الطويلة في أول ديوانه :

Leconte de Lisle: *Poèmes Barbares*, Paris 1942, pp. 1-21.

(٥) انظر :

Ch. Baudelaire: *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, I, Abel et Caïn, p. 136.

الإنسان وثورته على ما يراه ظلماً ، وتمرده الميتافيزيقي ، وضلاله في سبيل لا يهتدى فيها تفكيره ، في حين هو مسوق إلى السير فيها ، ثم عن بؤسه حين يتخذ عقله وحده رائداً له .

٤ — نماذج مصدرها أساطير شعبية : والأدب المقارن لا يعالجها إلا إذا أصبحت عالمية ، فتناولها كبار الكتاب في مختلف الآداب ، وإلا فإن الأدب المقارن يتخلى عنها للباحثين في الأدب الشعبي والتقاليد الشعبية . فـ « شخصية » لم ترق عندنا إلى مرتبة أدبية عالمية ، في حين صارت كذلك شخصية شهر زاد . وهذه الشخصية الأخيرة مصدرها الأول قصص ألف ليلة وليلة الفارسية الأصل ، بعد أن اصطبغت بالصبغة المصرية . وقد انتقلت شهر زاد إلى الآداب الأوربية صورة لمن يهتدى إلى الحقيقة ويهتدى إليها عن طريق القلب والعاطفة^(١) . وكانت القصص التي حكها شهر زاد — عند الأوربيين — ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية في نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرد . فمثلاً قصة : علاء الدين والمصباح السحري^(٢) ، كان فيها نور الدين مثال المفكر الذي لا يصل إلى الحقيقة لأنه يريد الاهتداء إليها بعقله ، في حين يهتدى إليها علاء الدين بسذاجته وطهره ورقة عاطفته . وصار المصباح السحري رمزاً للعبقريّة التي يصل بها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب والهداية العاطفية والإلهام . وأثر ذلك الإدراك الرومانتيكي لهذه الشخصية واضح في مسرحية « شهر زاد » للأستاذ توفيق الحكيم ، وفي قصة : « القصر المسحور » ، للأستاذين الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم معاً ، وقصة « أحلام شهر زاد » للأستاذ الدكتور طه حسين ، وفي هذا كله تقرب

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢١٠ — ٢١١ .

(٢) عنوان مسرحية للكاتب الدنمركي أهلنشلاجر (١٨٠٥) وهو موضوع مسرحيات غنائية كثيرة في مختلف الآداب الأوربية .

شخصية شهر زاد الرومانتيكية من شخصية برجريت وهيلين في مسرحيتي جوته اللتين عنوانهما : فاوست كما تقرب شخصية شهر يار في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم من شخصية فاوست في مسرحيتي جوته السابقتين اللتين عنوانهما : فاوست^(١).

والأصل في شخصية « فاوست » أسطورة شعبية ألمانية ، موجزها أن عالماً كيميائياً يسمى فاوست ولد في أواخر القرن الخامس عشر ، وكان سكيراً كسولاً حياته غامضة عجيبة . وعلى الرغم من وجوده تاريخياً ، فقد حاكت الأساطير الشعبية حوله كثيراً من الأقاصيص ، فزعمت أنه كانت له صلة قرابة بالشياطين ، وأنه كان ساحراً ، وله قدرة على مخاطبة الموتى . وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، عاهده فيه أن يطيعه ، على أن يرجع له الشيطان شبابه . وقد كانت حياته الغامضة العجيبة ، وموته المبكر (عام ١٥٣٩ ، أو عام ١٥٤٣) من العوامل في ميلاد هذه الأساطير . وتحكى بعض هذه الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (وهي الأسطورة التي أخذ بها الشاعر الإنجليزي : مارلو ، المعاصر لشكسبير ، في مأساته التي صدرت عام ١٦٠٤ ، وفيها يبت في الأسطورة معاني إنسانية عميقة) — في حين تحكى أساطير أخرى أنه إنما باع نفسه للشيطان ليرضى نفسه في معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان بعد ذلك فغفر له ، واهتدى إلى الحقيقة . وهذه هي فكرة جوته في مسرحيتيه السابقتين ، وصارت الشخصية عالمية بفضل جوته . وأصبحت قالباً لتصوير الأفكار الفلسفية والمعاني الإنسانية في الأدب^(٢) . ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك بول فاليري ، ثم توماس مان .

هذا ؛ ولأسطورة « فاوست » نظير في أسطورة شرقية بطلها يسمى :

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٣ — ٢٩٤ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، الموضع السابق .

« تيوفيل » الذى وقع عقداً مع الشيطان ليعيده إلى رتبة كنسية كان قد فصل منها ، ولكنه لا يلبث أن يندم ، ويصلى أربعين يوماً وليلة ، فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة في آسيا الصغرى ، ونظم فيها كثير من شعراء العصور الوسطى ^(١) ، من أشهرهم الشاعر الفرنسى : روتبوف ^(٢) ، فى القرن الثالث عشر الميلادى . ولكن هذه الأسطورة الأخيرة لم ترتق إلى المسكنة العالمية فى الأدب .

وقديماً ارتقى الفردوسى بشخصية «رستم» إلى المسكنة الأدبية فى الشاهنامه . فقد صورته مخلصاً لوطنه ، لا تستهويه المطامع ، له من آيات بطولته ما سار به مثلاً بين معاصريه . ثم يسوقه القدر أخيراً إلى أن يقتل ابنه «سهراب» على غير علم منه ، فى مبارزة حربية بينهما . وقد صور الفردوسى هذه المبارزة تصويراً رائعاً ، وضمنها حكماً خالدة فى القدر ومأساة الوجود ^(٣) . وقد أخذ عنه نفس الموضوع الشاعر الإنجليزى : ماثيو أرنولد (١٨٢٢ — ١٨٨٨) ، مسوقاً فى ذلك بحبه للموضوعات القديمة ، وبميله لوصف مظاهر البطولة ، ثم بطبعه الحزين الذى حبيب إليه معالجة المأسى الإنسانية ، فى تشاؤم لا يبلغ حد اليأس ^(٤) .

ومن أعظم الشخصيات التى لقيت حظاً فريداً فى الأدب شخصية «دون جوان» ، وقد مثلت اتجاهات مختلفة : من حب طائش ، إلى انصراف إلى

(١) انظر : J.-P. Bayard : *Histoire des Légendes*, pp. 37-45.

(٢) انظر : Rutbeuf: *Miracle de Théophile*, dans: A. Pamphilet: *Jeux et Sapience du Moyen-Age*, pp. 137-156.

(٣) راجع الشاهنامه للفردوسى ، طبعة Mohle ، ج ٢ ، وبخاصة صفحات ١١٥ — ١١٧ ، ١٦٦ — ١٧٠ .

(٤) انظر : Mathieu Arnold: *Poetical works*, Oxford, 1935, pp. 61-87, and the Preface.

متع الحياة ، إلى قلق وتمرد ميتافيزيقي ، إلى هجاء اجتماعي . ويطول بنا المقام لو فصلنا القول في ذلك ، بل يضيق نطاق هذا الكتاب عن سرد كل المسرحيات والقصص والأشعار التي كتبت عنه في مختلف الآداب الأوربية .

وقد اختلف الباحثون في أصل البلد الذي نشأت فيه أسطورته : أكانت في البرتغال أم في ألمانيا أم في إيطاليا أم في أسبانيا . وأقدم مسرحية تحدثت عنه فأدخلته في نطاق الأدب هي المسرحية المعزوة إلى ترسودى مولينا (١٥٨٤ — ١٦٤٨) وعنوانها : ساخر أشيلية أو مأدبة بطرس^(١) ، وقد ساروا وراءه جمع من كتاب أوربا وشعرائها يضيق النطاق عن ذكرهم^(٢) ، نخص من بينهم مولير Molière وبودلير Baudelaire من الفرنسيين ، وبيرون Byron من الإنجليز وجولدوني Goldoni من الإيطاليين ، وموزار Mozart وهوفمان Hoffmann من الألمان .

وقد رمى الكاتب الأسباني إلى معان عامة في مسرحيته ، منها أنه جعل دون جوان رمز المستهتر الذي لأهم له إلا مغازلة النساء ، ليفتنهن ، ثم لا يلبث أن يهجرهن حين يقعن في حباله .

وقد كان دون جوان شقياً ، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيراً من الصفات التي يحسد عليها بوصفه رجلاً . وبها اندفع في طريق الشهوات ، ولكنه كان يحتمل هذه الشهوات ، ولا يجد سعادته في الانغماس فيها . فهو حائر لا يقر على قرار ، ولا يرضى عن شيء . وهو لذلك من المتمردين على السماء ، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان في الدنيا عامة . ويقامر بحياته في مغامراته ، ولكن العقاب

(١) Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra*

(٢) Laffont-Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvres*, II, pp. 84-88. راجع

وكذا : Diccionario de Literatura Española, art.: Don Juan.

الإلهي يتابعه . فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت^(١) .
وأما موليير Molière فيصور دون جوان خداعاً للنساء ، ولكنه مع ذلك يحب الخير ويتصدق على الناس بالرغم من سخريته من المجتمع . وأما جلودوني Golodoni فإن بطله داعر مستهتر لا يقيم للأخلاق وزناً . ويرقى بيرون Byron بقيمة ذلك البطل ويجعله حامل فلسفته . فهو ضد رياء المجتمع وتقاليده الظالمة ، وداعية إلى الحب الحر الطليق ، ذلك الحب الذي يصنع عليه بيرون صبغة التقديس . وبهذا يكون بطله رمزاً لمن يطرده المجتمع من حظيرته . فهو ضحية التقاليد والمتمرد عليها المنتقم منها^(٢) .

وفي القرن التاسع عشر أخذ نفس الموضوع معاني أخرى كثيرة ، منها معنى التائب الذي يلاحقه عذاب الضمير كما عند بودلير . ومنها الضعيف بعد قدرة ، المعذب في علاقاته مع الشبان من أولاده وإخوته لتنافسهم معهم في صلاته بالنساء^(٣) .

وهكذا تطور الموضوع تبعاً لاتجاهات الكتاب الذين عالجوه وتبعاً لفلسفتهم في الحياة ، وميولهم الخلقية ، والنزعات السائدة في عصرهم . ويسهل تأويل هذه الشخصيات المأخوذة عن أساطير شعبية ، فتبعد كثيراً عن معانيها الأصلية كما وردت في تقاليد الأمم التي نشأت فيها ، وكما أرادها أوائل من عالجوها في أعمالهم الأدبية . وذلك أن الحقائق التاريخية فيها ضئيلة إذا قيست بالشخصيات التاريخية.

هـ — الشخصيات التاريخية ، وذلك حين تدخل نطاق الأدب على يد عباقرته ،

فتصبح قوالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية ، وتكتسب طابعاً أسطورياً ، فتتسع

(١) راجع المرجع السابق .

Guyard: *La Littérature Comparée*, p. 52.

(٢) راجع :

Otto Rank: *Don Juan*, pp. 101, 269-278.

(٣) راجع :

للتعبير عن فلسفات مختلفة ، وتكون منفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية .

ونشير هنا إلى شخصية ليلى وشخصية المجنون في الأدبين العربي والفارسي ، وقد عالجنهما في كتاب على حدة نحيل إليه القارىء^(١) .

ومن الشخصيات التاريخية التي لقيت حظاً فريداً في الأدب ، شخصية كيلوباترا . فقد اهتم بها الكتاب والشعر منذ العصور القديمة ، وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم . وذلك أنها عاشت في فترة تاريخية خطيرة . وكان صراعها ، مع أكتافئوس متعاونة مع أنطونيوس ، ممثلاً لصراع حاسم . فكل الفريقين لو انتصر لساد العالم . فكان هذا في الواقع صراعاً بين الشرق والغرب . ولعبت كيلوباترا دوراً كبيراً في هذا الصراع بحالها الذي أوقع في حبها القائد الروماني . والحب عاطفة فردية هيمنة في أصلها ، ولكنها تمخضت في شخصية كيلوباترا عن نتائج خطيرة وطنية وعالمية . ويعتبر پاسكال الفرنسي عن هذا المعنى بقوله : « لو كان أنف كيلوباترا أصغر مما كان لتغيير وجه الأرض كله »^(٢) . وفي ذلك كله تهيأت تلك الشخصية — بمعانيها العاطفية ، ونتائج أعمالها التاريخية — للدخول في الأدب . فكانت كيلوباترا ممثلة للقوة وسحر الإغراء ، والخدعة ، والإغراق في الملذات ، والكبرياء ، وحب السيطرة ، والاعتداد بالنفس ، وبراعة الحيلة . وأول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كيلوباترا ، ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ — ١٥٧٣) وعنوانها : كيلوباترا الأسيرة : Cléopâtre Captive ، وبعده ألف صموئيل دانييل الإنجليزى مسرحيته : كيلوباترا (١٥٩٤) — وقد صارت الشخصية عالمية في

(١) هو كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٠ .

(٢) Pascal: *Pensées*, éd., annotée par E. Havet, Paris 1925, I, p. 84.

الأدب بعد أن تناولها شكسبير في مسرحيته : أنطوان وكيلوباترا^(١) . ومن أشهر من تناولوا هذه الشخصية في الأدب الإنجليزي — بعد ذلك — جون دريدن ، في مأساته : كل شيء في سبيل الحب ، أو العالم المفقود^(٢) — ثم برناردشو (١٨٥٦ — ١٩٥٠) في ملهاته : القيصر وكيلوباترا^(٣) ، مثلت عام ١٨٩٩ ، ثم نشرت عام ١٩١٢ ، وفيها يصور حب كيلوباترا في صغرها ليوليوس قيصر ، وهو الحب الذي انتصرت به على أخيها ، بمناصرة يوليوس قيصر لها ، فاستوت على عرش مصر .

ومن أشهر المسرحيات الفرنسية — في الموضوع كذلك — مسرحية لا شابل La Chapelle وعنوانها : موت كبلوباترا (١٦٨٠) ، ثم مسرحية « كيلوباترا » التي ألفها « مار مونتيل » عام ١٧٥٠ ، ومسرحية أخرى بنفس العنوان للاسكندر سوميه A. Sommet ، مثلت على مسرح الأدبون عام ١٨٢٤ ، ثم مسرحية : « كيلوباترا » للسيدة جيراردن Mme. de Gerardin (١٨٤٧) .

وأكثر من صوروا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كليلوباترا صورة العقلية الشرقية في نظرهم ، في ميلها إلى لذة العيش ومتاعه ، والانتصار بالخدعة لا الجهد ، وسلوك سبيل المكر والحيلة . وطالما هاجموا الشرق فيها ، وهاجموا مصر في القديم .

وقد أراد شوقي أن يرد عليهم بالدفاع عن كيلوباترا في مسرحيته : مصرع كيلوباترا ، لا بوصفها ملكة ، بل بوصفها مصرية شرقية . فقد قدمها في صورة المخلصة لوطنها ، تؤثره على حبيبها ، وتحيا وتموت لمجد مصر ، وتأبى أن تسام الذل .

W. Shakespeare: *Antony and Cleopatra* (1606-1607). (١)

John Dryden: *All for love or the World well Lost*, 1678 (٢)

B. Shaw: *Caesar and Cleopatra*, (1912). (٣)

ولسنا بصدد شرح ذلك في مسرحية شوقي ، ولا بسبيل بيان إلى أى حد نجح في تصوير شخصيتها فنياً ؛ ولكننا نقرر أنه أسهم بعمله في موضوع عولج قبله ، وأراد أن يقاوم آراء كتاب الغرب فيه^(١) .

وأخيراً نذكر شخصية أول فيلسوفة مصرية : هيباتيا ، وهى التى شغلت الآداب الأوروبية في عصور مختلفة .

وقد عاشت هيباتيا في القرن الرابع الميلادى في مدينة الإسكندرية . وهى إغريقية الأصل ، مصرية الميلاد والمنشأة . وكانت رئيسة جامعة الإسكندرية القديمة ، ومثال الكمال في جمالها وعلمها وخلقها ؛ حتى ليقول عنها الفيلسوف ديدرو Diderot : « إن الطبيعة لم تهب إنساناً من العقل والحكمة والخلق ما وهبته تلك الفتاة . . » .

وكانت موضع التقديس والإجلال من تلاميذها ، والاحترام والتقدير من العقلاء من أعدائها . ولكنها كرسَتْ جهودها للدعاية للفلسفة اليونانية ، وترجيحها على المسيحية . وكان ذلك سبباً في اغتيالها على أشنع صورة ، بيد المسيحيين من أبناء الإسكندرية ، وبرضا القديس سيريل ، بطريرك المدينة في ذلك الوقت . وكان اغتيالها فاتحة عهد جديد انتصرت فيه المسيحية ، ودالت فيه دولة جامعة الإسكندرية ، وزال سلطان الفلسفة اليونانية .

وكان موضوع هيباتيا منذ القديم مثار الاهتمام لدى المفكرين والمؤرخين ورجال الدين . ولكنه دخل ميدان الأدب البحت منذ القرن الثامن عشر على يد ديدرو Diderot وقولتير Voltaire في فرنسا ، وتولاند Toland في إنجلترا . ومنذ ذلك الوقت أصبح الموضوع أديباً تسابق فيه كثير من الشعراء والكتاب ومؤلفي القصص والمسرحيات .

(١) انظر أيضاً هذا الكتاب ص ١٦ — ١٧ .

وقد ظفرت هيپاتيا بتلك الخطوة لدى الأدباء على اختلاف نزعاتهم ، لما كانت عليه من كمال الخلق والخلق ، ولمصيرها البشع على يد المسيحيين ، ثم لعصرها الذي عاشت فيه ؛ ذلك العصر الحافل بالمتناقضات ، وبصور جمة للكفاح . فإلى جانب جامعة الإسكندرية مأوى الأرستقراطية الفكرية التي كانت توفق بين الأساطير اليونانية وبين أرقى نظريات الفلسفة المجردة ، نرى سلطان العقيدة مسيطراً على نفوس الجماهير . وإلى جانب العقلية الحرة السميحة لأبناء تلك الجامعة ، تطغى روح التعصب الأعمى على الدهاء . وفي ذلك المجتمع كان التكالب على الشهوات من الأغنياء يقوم جنباً لجنب مع الزهد والعزوف عن الدنيا عند الرهبان الذين كانوا يعمرون صحارى وادى النيل ، فى أوائل عصور الرهبنة . وكان الفقر المدقع يجاور ثراء القصور الفاحش .

لهذه الأسباب مجتمعة شغلت هيپاتيا وعصرها المفكرين والأدباء حتى القرن العشرين^(١) .

وقد اختلفت ميول هؤلاء الكتاب فى معالجة الموضوع ، تبعاً لاختلاف طبائع الشعوب التى ينتمون إليها ، ثم استجابة منهم لنزعاتهم وميولهم الخاصة^(٢) .

فمنهم من حمل^(٣) على رجال المسيحية ، دون أن يحمل على المسيحية نفسها ، بل فضلها على الفلسفة الهلينية . وصور الصراع بين الدين والفكر ، والفقراء

(١) لم أريد أن أثقل على القراء بتعداد أسماء الكتاب والشعراء الذين تناولوا الموضوع . ولا يتسع المجال طبعاً لتحليل أفكارهم ونقد مؤلفاتهم وبيان مصادره ، وشرح تيارات التأثير والتأثر بينهم ... وقد قمت بكل ذلك فى رسالتى الثانية التى قدمتها للسربون وموضوعها : هيپاتيا فى الأديين : الفرنسى والإنجليزى .

(٢) قد شرحت فى رسالتى السابقة — على ضوء موضوع هيپاتيا — الاختلاف بين طبيعة الشعبين الإنجليزى والفرنسى فى أدبيهما .

(٣) مثل كنجسلى Ch. Kingsley الإنجليزى فى قصته الضخمة السماء هيپاشيا :
Hlpatia .

والأغنياء ، متخذاً لنفسه وجهة نظر عملية ، جاعلاً للخلق المكان الأول من تفكيره .

ونحاً أكثر الكتاب غير هذا المنحى ، فأثاروا مشكلات الدين وصراعه مع الفلسفة والعقل ، وانتصروا للفلسفة اليونانية والهندية ضد المسيحية . ومنهم من وقفوا موقف الحائر^(١) المتردد بين ما يتنازع العقل البشرى من تيارات وأفكار ، فتساءلوا — فى صدق وإخلاص — عن مصير البشرية ، بعد أن ضل جدهم فى التفكير . وهناك صفحات من أقوى ما كتب فى الآداب العالمية ألقت فى موضوع هياتيا ، وبمناسبة إثارة هذه المعضلات الفدرية فيه .

وقد رمى هؤلاء الكتاب جميعاً ، على اختلاف ميولهم ونزعاتهم ، إلى غاية واحدة : هى البحث عن طريق تحرير الإنسانية وسعادتها ، ونشر العدالة بين جميع أفرادها ، مما تهدف له دائماً ولا تصل إليه .

هذا ، وبعد أن بينا أنواع هذه الشخصيات علينا أن نختتم موضوعنا ببيان منهج الأدب المقارن فى دراستها :

وكما يتضح من الأمثلة التى ذكرناها فى دراسة مختلف الشخصيات ، قد تعدد نواحي المعنى الأدبى للشخصية على يد مختلف الكتاب ، بل قد تتضاد هذه المعانى وتتضارب ، تبعاً لتأويلات المؤلفين واتجاهاتهم وغاياتهم فيما يكتبون . ولتعدد معانى كل من هذه الشخصيات قد تبدو وحدة البحث مبتورة أمام من يتعرضون لمعالجة هذه الموضوعات . ذلك أن هياتيا فى قصة كنجسلى Ch-Kingsley ، مثلاً ، غيرها فى مقالات فولتير Voltaire وديدرو Diderot أو فى قصة موريس ماجر M. Magre^(٢) . والتشابه ضئيل بين دون جوان

(١) من هؤلاء الفيلسوف والكاتب الفرنسى لويس مينارد Louis Menard .

(٢) اسم قصته : « الفتاة پرسىلا فى الإسكندرية » : Prescilla d'Alexandrie (1925) .

في مسرحية موليير Molière ودون جوان في مسرحية بيرون Byron . ولهذا يجب أن يهتم الباحث بالصلة التاريخية بين مختلف الكتاب ، وبالعلاقة التأثير والتأثر الأدبيين . ثم يجب ألا يغفل المعنى الرمزي للشخصية التي يعالجها . وقد يكون هذا المعنى الرمزي فلسفياً أو اجتماعياً أو دينياً ... ولكنه في كل الأحوال لب الموضوع ، وروح الشخصية التي أحيها الكاتب بقلمه .

والذي لا مندوحة عنه هو أن الموضوع يجب أن يبحث أولاً في أصله ونشأته — وبخاصة إذا كان تاريخياً — وأن يوقف على الأسباب التي دفعت به في طريق الأدب . ثم يبحث من ناحية اتساعه وانتشاره في مختلف الآداب ، ثم من ناحية تطوره وتسلسله في مختلف العصور .

وينبغي ، في بيان مختلف التأويلات لنفس الموضوع ، ألا تهمل الإشارة إلى الموضوعات الأخرى التي تشبه ذلك الموضوع أو تتفق ومعناه الرمزي ؛ فمثلاً حين نعالج موضوع هيباتيا لا يصح أن نغفل موضوع بروميثيه Prométhée ولا موضوع جوليان Julien وحين نبحث في شخصية فاوست Faust يجب أن لا ننسى شخصية مانفرد Manfred عند بيرون ، ولا مسرحية الكأس والشفاه la coupe et les Lèvres لألفريد دي موسيه de Musset . وبهذا كله تتحقق الوحدة التي تجمع بين أطراف البحث المختلفة ، وتثير الجوانب الأدبية والاجتماعية والنفسية في الدراسة ، ويعود ذلك على الأدب وتاريخه بخير الفوائد .

وقد لا تتأثر الموضوعات المتشابهة كثيراً بعضها ببعض ، ولكنها تنبعث معاً عن حركة فكرية واحدة . وذلك كحركة الأفلاطونية الحديثة ، والتشيع للثقافة الهلينية في القرن التاسع عشر في أوروبا ، وما نتج عن ذلك من وجهة فكر عامة ضد المسيحية ، ظهر أثرها في الأدب ، وفي تناول الموضوعات التي تخدم تلك

الحركة ، كموضوع هياتيا ، وموضوع فاوست ، وموضوع جوليان .

ولا تخفى أهمية البحث في هذا القسم من الأدب المقارن : فإلى كشفه عن اختلاف نواحي الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية في معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكري واحد ، وإلى الخدمات التي يؤديها إلى التاريخ الأدبي بتوضيحه الصلات التي أثر بها الكتاب بعضهم في بعض — يرينا بوضوح التيارات الفكرية التي تتحكم في العصور المختلفة ، ويكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث ، وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو في مرآة شخصيات أسطورية ، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه ، وينفخ فيهم من روحه ، ويقربهم بذلك إلى نفوسنا ؛ فهو في الواقع يحيمهم ، ولكنه يحياهم .

وقد كانت دراسة الشخصيات أول دراسات نشأت في الأدب المقارن . والبحوث فيها مستقيضة فيما يخص الآداب الأوروبية ، ولكنها تبدأ بعد في الأدب العربي ، على أنها فيه ذات أهمية خاصة ، في فتح ميادين جديدة تصل ثقافتنا بالآداب العالمية .

الفصل الرابع

تأثير كتاب أدب من الآداب في الآداب الأخرى

هنا ننتقل إلى ميدان آخر من ميادين الأدب المقارن ، هو ميدان المؤلفين وتأثيرهم على كتاب أو على بيئة أو جنس من البيئات والأجناس الأدبية في بلد آخر ، سواء أكان التأثير لكاتب واحد أو لمجموعة من الكتاب . وهذا المجال هو أقرب مجالات البحث إلى روح الأدب عامة . ذلك أننا كلما تناولنا في بحوثنا الكتاب وخصائصهم في إنتاجهم كنا في ميدان الأدب وفي مواطنه الصحيحة ، على حين نكون أقرب إلى ميدان الأفكار العامة أو الفلسفة منا إلى ميدان الأدب المحض ، إذارميننا إلى دراسة المعاني المجردة والكليات والأجناس الأدبية المتنوعة .

ويكفي لتوضيح ذلك أن نذكر أن للكتاب فردية يتميزون بها بعضهم عن بعض ، مهما انضموا تحت لواء أدبي واحد . وهذه الخصائص تجعل القواعد العامة الأدبية من باب التقريب والتنظير ، لا من باب التحديد العلمي المعزز بالنصوص التي هي مادة الأدب وروحه . ولذا يجب ألا يغيب عن الذهن في الدراسات الأدبية أنه لا بد من الرجوع إلى النصوص ومقارنتها ، بعد تحليلها تحليلاً وافياً ، حتى لا تصبح الدراسات غامضة عامة ، تحيد عن الدقة العلمية ، فتفقد معناها . فإذا أخذنا مثلاً في الأدب الفرنسي فيني A. de Vigny ، وهوجو V. Hugo ، وموسيه A. de Musset ، من المدرسة الرومانتيكية ؛ فما أبعد الفرق بينهم بالرغم من انتمائهم جميعاً إلى مدرسة أدبية واحدة . فعند فيني تشاؤم عميق ، وسخرية مرة من روح الدهاء ، وكبرياء الاستهتار أمام المآسي الاجتماعية . وله تفكير فلسفي لا يلتزم حدوداً . وأما هوجو فينبض حساسية ورقة ، ويؤمن على طريقته بالدين ،

ويدعو إليه في حدود فلسفته . وأما موسيه فيقف بين بين ، فيبدو مرهف الحس رقيق الشعور في تشاؤم غير عميق وإلحاد غير معقد النواحي . فإذا ما انتقلنا إلى ميدان الأدب المقارن وجدنا اليون كذلك شاسعاً بين هؤلاء جميعاً و بين بيرون Byron — وهو من نفس المدرسة — في دعوته للحرية الفكرية ، وفي سخريته المرة بالعادات والتقاليد ؛ وفي استيحاءه للشرق موطناً للذات وللأسرار العميقة .

فمن الخطأ ، إذاً ، في الدراسات الأدبية ، أن نبعد لحظة عن دراسة النصوص وعن دراسة الكتاب ، حتى حين نريد أن نستنتج قواعد عامة تخص الأجناس الأدبية والتيارات الفكرية مثلاً . ولهذا كان الباب الذي نحن بصدده ، وهو تأثير كاتب في كاتب أو في مجموعة من الكتاب ، أدخل في معنى الأدب عامة .

ومنهج الأدب المقارن في هذا الفرع منه ما يتعلق بالبحوث التمهيدية العامة ، ومنه ما يتعلق بمحالات الكتاب أو الآداب المؤثرة ، ومنه ما يتعلق بمحالات الكتاب أو الآداب المتأثرة ؛ ونوجز القول في كل منها :

١ — ونقطة البدء في البحث هي أن يؤخذ كاتب ما أو جماعة من الكتاب

أو أدب أمة بأسره كمرکز إشعاع للتأثير : Transmetteur — ثم يبحث عن صلتهم بكاتب أو بمذهب أدبي أو بأدب أمة بأسره كمرکز انعكاس للتأثير recepteur — وقد لا يستغنى عن اعتبار كتاب آخرين وسطاء بين المجال الأول المؤثر والمجال الثاني المتأثر . وهؤلاء الوسطاء يلعبون دوراً هاماً في التأثير والتمهيد له بأفكارهم ونقدهم وأحياناً بذات أنفسهم .

وأول ما يلفت نظر الباحث ويدفعه إلى استطلاع معالم الصلات الأدبية هو التشابه في النصوص لكاتبين أو لعدة من الكتاب في آداب مختلفة تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديد ها . ويبحث أولاً في تاريخ تأليف نصين ،

لمعرفة إمكانية التبادل الزمنية بين المجالين . وقد يغنى عن كل ذلك نص واضح من المؤلف ، يعترف فيه أنه حاكى أو تأثر أو أعجب بأفكار الكاتب الأجنبي . ويكون هذا الاعتراف مفتاح البحث المثمر الأكيد .

وإذا لم يكن هناك نص صريح نستدل به على التأثير الأدبي ، وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لإثبات الصلات التاريخية بين الأدباء . فقد يكون التشابه بين النصين خادعاً ، فيظن أنه وليد التأثير الأدبي ، وما هو في الواقع إلا نتيجة للملاسات متشابهة أوحى بنفس المعاني للكاتبين بدون قيام صلة أدبية بينهما ، أو وليد حركة فكرية أو اجتماعية عامة بها اتحد اتجاه الكاتبين . بل قد يكون التشابه الأدبي نتيجة مصادفة ، أو من المواضع المشتركة بين القرائح الإنسانية . وقد يكون من المهم تمييز الأسباب المختلفة التي أدت إلى هذا التشابه بين الكتاب في الآداب المختلفة ؛ غير أن الوقوف عند مجرد التشابه ، دون أن تكون هناك صلة تاريخية ، ليست له أهمية في الدراسات المقارنة^(١) .

و بعد التأكد من قيام الصلات التاريخية بين الأدبين ، يجب أن يمهّد الباحث لدراسة مظاهرها التفصيلية ببحوث عامة تسبق التفاصيل المستفادة من النصوص : وموضوع هذه البحوث هو بيان العوامل التي أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبين أو بين الكتاب أو بين الآداب ، بحيث تحققت بفضلها تلك القرابة الأدبية ، وذلك اللقاح الفكري . ولا تنشأ في العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب . وأمامنا مثل واضح للصلات ذات الآثار البعيدة بين الأدبين : الإيراني والعربي ، بعد الفتح الإسلامي . فقد كان الغزو العربي فاتحة تنافس بين الشعبين لعبت فيه العناصر الفارسية دورها . فقد حقد الفرس على الدولة الأموية لعصبيتها

(١) راجع : P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 130.

العربية ، وساعدوا على إسقاطها ، وعلى قيام الدولة العباسية التي ظلوا فيها ذوى نفوذ كبير . وما حديث أبي مسلم والبرامكة وهزيمة الأمين وقيام الدويلات الإيرانية إلا مظاهر لتلك النفوذ السياسى الذى يطول بنا تفصيله .

ولا ننسى أن نشير ، عابرين ، إلى حركة الشعوبية مظهراً للتنافس بين الشعبين فى النواحي الأدبية والفكرية واللغوية ، مع تعدد مظاهر هذا التنافس وعمق آثاره . ودفعت كل تلك العلاقات الشعبين إلى التقارب ليتعرف كل منهما الآخر ، فتعلم كثير من الفرس لغة العرب ، وتعلم بعض أدباء العرب لغة الفرس ، وبدأ اللقاح الفكرى واضحاً بين الأديبين وذا فروع وثمار كثيرة . وكان التأثير العربى فى الأدب الفارسى الحديث أقوى من التأثير الإيرانى القديم . فى الأدب العربى ؛ وما أردنا إلا ضرب مثل على العلاقات التى تمهدت للتأثير الأدبى ، وكانت عاملاً قوياً فى انتشاره .

وقد تكون العوامل التى ربطت بين أديبين أو بين كاتبين هى مجرد وسطاء مهدوا بكتابتهم للتعريف بالبلد أو بالأدب الذى يدعون إليه ، كما فعل كارليل Carlyle فى تعريف الإنجليز بالأدب الألمانى ، وكما فعل فولتير فى الدعاية لشكسبير ، وكما صنعت مدام دى ستال فى تعريف الفرنسيين بألمانيا وبالأدب الألمانى^(١) .

والكتاب من الرحالة عامل هام كذلك فى هذا النوع من التأثير . وقد كانت إيطاليا كعبة الأدباء فى عصر النهضة ، وكان هذا سبباً فى تعريف أوروبا بالأدب الإيطالى ...

ويدخل فى هذا عامل الكتاب الرحالة فيما تم من تأثير بين الأديبين

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ١٣٠ — ١٣٣ .

العربي والفارسي ، فنشاط الرحلة بين البلدين بعد الفتح الإسلامي مضرب المثل . وقد آتى ذلك كثيراً من الثمرات الأدبية . ويكفي أن نشير هنا إلى العتابي التغلبي الذي كان يرحل إلى إيران لكتابة نصوص أدبية إيرانية . وكذا سمعي الكاتب والشاعر الفارسي ، الذي رحل كثيراً قبل أن يكتب ، وأودع مؤلفاته الخالدة ثمرة تجاربه واطلاعه .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى مسألة أخص ، وهي الطريقة التي وصلت بها المعارف الأدبية إلى الأدب المتأثر ، وكيف عرفها ذلك الأدب : أعن طريق الترجمة ، أم عن طريق الاطلاع عليها في نصوصها الأصلية ؟ وما نوع الترجمة التي اطلع عليها ؟ أكانت وفية للنص أم تصرف فيها ؟ وما قيمة هذا التصرف ؟ وما مسلك الكاتب حياله ؟ . .

ومن المعلوم أن الكاتب لا يهضم إلا ما يتفق مع ميوله وآرائه ، ولكن التأثير قد يكون قوياً فيغير هذه الميول ويحولها ، أو يخلق ميولاً أخرى لتخلفها . ويتوقف كل هذا على قوة المؤثرات ، وعلى البيئة الاجتماعية ، وعلى مطالب العصر الذي عاش فيه الكاتب ، وعلى الدور الذي يلعبه النقد الأدبي في العصر ، من حيث تنمية الاتجاهات والتيارات الجديدة ، ومن حيث الترويج للأدب المؤثر والترجمة منه . وما مثل بودلير وترويج لإدجار آلان پو E.A. Poe ببعيد ؛ وكذا مثل ابن المقفع وترويجه للأدب الإيراني لدى العرب . ولذا يجب الاطلاع على آراء النقاد ، وعلى المجلات والجرائد التي هي مظنة لوجود آرائهم ، وبها تكشف اتجاهات العصر ، وميول الكتاب الأدبية .

٢ — وإذا راعينا حالات الأدب المؤثر ، فقد قلنا إنه قد يكون كاتباً أوجلة كتاب مشتركين في اتجاه واحد ، ومنتمين لمدرسة أدبية واحدة ، وقد يكونون

مختلفين . وقد يكون أدب أمة بأسره . ثم إن هؤلاء الكتاب قد يؤثرون بأشخاصهم ، كما أثرت شخصية روسو Rousseau بصراحته وفصاحته ، وحبّه للإنسانية ودفاعه عن حقوق الإنسان ، وبشدة حساسيته واحترامه عواطفه ، حتى صارت شخصيته مثلاً يحتذى في ذاته ويستشف من كتاباته . وقد صارت شخصية روسو ذات شهرة واسعة في الآداب الأوروبية ، وساعدت على الرواج لتأثيره فيها^(١) . ومثلها شخصية فولتير Voltaire في سخريته وتهكمه — وكذا بيرون Byron الذي كان محل إعجاب بعض البيئات « بما يوحى به من مظهر كأنه طريد السماء في الأرض ، ثم بعناده وقلقه الفكري ، وبتشاؤمه وبسخريته اللاذعة »^(٢) .

وقد يكون تأثير الكاتب من جهة أخرى غير جوانبه الشخصية . فتختفي في هذه الحالة العناصر الفردية لتحل محلها الاتجاهات العامة من الأفكار والنواحي الفنية والأجناس الأدبية ، ثم نواحي الصياغة والأسلوب . وهنا نضرب المثل برؤساء المذاهب الأدبية مثل هوجو Hugo ، وزولا Zola^(٣) . ويلتحق بهم في نوع تأثيرهم جوته Goethe وشكسبير Shakespeare ؛ وقد تأثرنا في أدبنا الحديث أنواعاً من التأثير بهذه المذاهب أشرنا إليها في الفصول السابقة .

وقد يقتصر التأثير على المواقف الأدبية والموضوعات في جملتها . وذلك كتأثير الأدب الأسباني في الأدب الفرنسي في العصر الكلاسيكي والعصر

(١) راجع : P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 138.

(٢) المرجع السابق ص ١٣٩ .

(٣) سنتحدث في المذاهب الأدبية في الفصل السادس من هذا الكتاب .

الرومانتيكي . فقد أهدي الأدب الأسباني إلى الأدب الفرنسي موضوعات عامة ، ومواقف أدبية تحتذى ، ولكن الأدباء الفرنسيين عالجوها بطريقتهم ، وأضافوا إليها من ذات أنفسهم ما خرجوا به عن تفاصيل أصولها في الأدب الأسباني^(١) . وقد تجتمع لشخصية ما مظاهر كثيرة من التأثير في فترة واحدة أو على فترات متعاقبة ، كما هي الحال عند شكسبير وعند بيرون مثلاً ، فقد أثر الأول بموضوعات مسرحياته أولاً ، ثم بنواحيه الفنية لدى المدرسة الرومانتيكية الفرنسية^(٢) ، وأثر الثاني — بشخصه وبمسرحياته وآرائه — في الأدباء الفرنسيين من أهل هذه المدرسة أيضاً^(٣) . وقد أثرت المواقف العامة المسرحية والشعرية في كتابنا المحدثين صنفًا من التأثير مثلنا لها في الفصل السابق .

٣ — ونكتفي هنا بتلك الأمثلة لكي نشرح الآن موجزين الحالات المختلفة التي يتعرض لها الباحث في دراسته للأدب المتأثر ، كما شرحناها سابقاً في الأدب المؤثر .

وقد قلنا إن نقطة البدء هي التشابه في نصين لكاتبين مختلفين تشابهاً لا يحتمل أن يكون سببه غير التأثير واللاقاح الفكري نتيجة لتبادل الصلات التاريخية . ونقصد هنا التشابه بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حد الأفكار الجزئية أو المحاكاة المباشرة . فقد لا يهتم الكاتب الذي خضع للتأثير بمحاكاة أفكار سابق له محاكاة مباشرة ، بل يستفيد من الأثر الأدبي الذي أعجب به ، ويستلهم روحه في مؤلفاته . وتلك الروح تتراءى في الطابع العام الذي يصبغ به

(١) راجع : P.V. Tieghem, *op. cit.*, p. 340.

(٢) المرجع السابق ص ١٤١ .

(٣) هذا ما يفصله إستيف في كتابه : « تأثير بيرون في المدرسة الرومانتيكية الفرنسية : E. Estève: *Byron et le Romantisme Français*.

فكرته . وقد ينعكس ذلك في مرآة شعره أو في نوع الموضوعات التي يعالجها .
ومثل ذلك بودلير في تأثره بالكاتب الأمريكي إدجار بو E.A. Poe ؛ فإن
الذي يريد أن يحدد التأثير والتأثر بينهما لا يبحث عنه في تفاصيل الأفكار ،
ولكن في الاتجاهات ونوع الخيال بصفة عامة . ويستعان في ذلك بمقالات النقد
لدى هذين المؤلفين وتطبيق مبادئها على مؤلفاتهما ، لكي يستطيع بعد ذلك
الوصول إلى القواعد العامة للصلات الفكرية والأدبية بينهما .

ومن الواضح أن التأثر قد يكون في الجنس الأدبي أو في الأفكار
والإحساسات ، أو في الناحية الفنية في الصياغة والأسلوب ، أو في استعارة شخصية
واحدة من مسرحية اشتهر مؤلفها باختراع تلك الشخصية ، كشخصية « السيد »
وخادمه المستعارين في الأدب الفرنسي (كما في بون مارشيه مثلاً) عن سرقانتس
الأسباني في قصته المسماة : دون كيخوته . ولا يصح أن تصرفنا أقوال كاتب
وتصريحاته عن أن ننقدها ، لنرى مدى صدقها في ملكة خيال الكاتب الذي
يمكن أن يكون قد تأثر به . فقد نقد فولتير شكسبير نقداً قاسياً ، وعرفه بأنه عبقرى
ولكن ليس عنده مثقال ذرة من الذوق^(١) ، وبالرغم من ذلك النقد نراه قد تأثر
به ، مثلاً في اهتمامه بالناحية التاريخية في مسرحياته ، وفي استعاراته منه للمواقف
التي يتبادل فيها أبطاله ضربات الخنجر ، وبإدخاله في مسرحياته للأشباح^(٢) ،
على مثال شكسبير . وقد حذر عبد الرحمن الجامي من قراءة الفلسفة اليونانية ، في
حين تأثر هو بها تأثراً عميقاً^(٣) .

إذن فالأدب المقارن يهتم بدراسة الصلة بين الكتاب أياً كان مظهرها ،
سواء كانت بالترجمة — وقد سبق أن بينا أهميتها — أم بالتقليد — وهو أدنى

(١) راجع هذا الكتاب ص ١٣٠ — ١٣١ .

(٢) راجع Guyard, op. cit., p. 71 وكذا هذا الكتاب ص ٢٩١ — ٢٩٢ .

(٣) انظر ترجمتي لقصة ليلى والمجنون الفارسية لعبد الرحمن الجامي ، الفصل الأخير .

مرتبة من التأليف — أم إنتاج شخصي تظهر فيه ألوان التأثر من خضوع للكاتب المؤثر ، أو تحوير بما يتفق وذوق الكاتب ، أو ميول العصر ، أو من تمرد عليه ومقاومة له^(١) .

بعد أن فرغنا من بيان المنهج العام للأدب المقارن في نوع هذه الدراسات يجمل بنا أن نذكر أمثلة فيها شيء من التفصيل ليقف القارئ على تحديد بعض اتجاهات الأدب المقارن فيها :

وفي عالم الأدب الغربي كثرت بحوث الكتاب في هذا الباب ، حتى إنه يضيق المجال هنا عن سرد أسماء الكتب وباحثيها في هذا فرع من الأدب المقارن^(٢) . ولكن مثل هذه البحوث فيما يخص الأدب العربي لم تكد تبدأ بعد . وحسبنا أن نذكر — فيما يخص الأدب العربي والفارسي — أمثلة عامة يمكن أن تكون مجالا للدارسين . وسنختتم بتلخيص موجز كل الإيجاز لتأثير جوته في الأدبين الفرنسي والإنجليزي :

وقد لقي كثير من كتاب العرب حظاً كبيراً لدى دباء الفرس ، فتأثر هؤلاء بهم تأثراً عميقاً . ولكن هذا التأثر كان في صورة اتجاه عام أدبي أو فني ، لا صورة فلسفة خاصة أو تيار فكري . فنجد أن عبد الحميد الكاتب ومن تبعوه في الرسائل والإطناب فيها وصياغتها الفنية ، قد أثروا بطريقةهم في هذا الجنس الأدبي في الأدب الفارسي ، وظهرت آثار ذلك التأثير واضحة كل الوضوح فيما بقي لنا من رسائل فارسية ، سواء أكانت هذه الرسائل من قبيل الرسائل الرسمية في الدواوين وبين الملوك ، أم قبيل الرسائل

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٢٥ — ١٢٧ ، ١٢٩ — ١٣٠ ، والفصلين الثاني والثالث .

(٢) راجع : Guyard, op. cit., chap. 5. وكذا P.V. Tieghem, op. cit., Part. 2, chap. 5.

الخاصة . وأوضح مثل لذلك ما حواه من رسائل كتاب «التوسل إلى التوسل» ،
الذي جمعه وألفه بهاء الدين محمد البغدادي حوالي منتصف القرن الثاني عشر
الميلادي .

ومثل آخر تأثير الهمداني والحريري في القاضي حميد الدين البلخي . وهنا
أيضاً ظهر التأثير العربي في مظهر جنس أدبي هو جنس « المقامات » بكل مميزاته
العربية . فقد حذا السكاتب الفارسي حذو سابقيه في هذا الباب ؛ حتى لم يكن
أن نعد تأثره بهما من باب التقليد الذي لا جديد يكاد يذكر فيه^(١) .

ونحتم بمثال يتبين به كيف تتنوع ألوان التأثير الأدبي لكاتب واحد تبعاً
لاختلاف العصور ، ولتعدد اتجاهات الكتاب وتأويلاتهم . وهذا المثال هو :

تأثير جوته Goethe^(٢) في الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي والأدب

العربي :

ظهر أول تأثير لجوته في هذين الأدبين بظهور قصة : آلام فرتر Werther
(١٧٧٤) وقد ترجمت هذه القصة إلى الفرنسية عام ١٧٧٦ ، وإلى الإنجليزية
عام ١٧٧٩ ، واستقبلت فيهما استقبالا طيباً ، وتعددت تراجمها . وكان لنجاحها
أكبر تأثير فيما انتشر في ذلك العهد عند الرومانتيكية مما كانوا يسمونه : « داء
العصر » Le mal du siècle — وهو ما كان شائعاً من القلق الفكري ،
ومن ضيق النفس بمتاعب الحياة وشروورها . وظهر أثر ذلك في الأدب الفرنسي

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٢٣ — ٢٢٨ .

(٢) ذكرت هذا المثال لتنوع دلالاته ، هذا إلى أن جوته ليس بغريب على القارئ
العربي ، بعد أن ترجم له الدكتور عبد الرحمن بدوي ديوانه الغربي — الشرق ، والأستاذ
الزيات : آلام فرتر ، والدكتور محمد عوض محمد منرجية : فاوست .

فى مثل شخصية رينيه René عند شاتوبريان ، وفى مسرحية شاترتون Chatterton لألفريد دى فينى A. de Vigny وفى الأدب الإنجليزى فى كثير من مؤلفات بيرون Byron وفى أشعار شيلي Shellez . وقد طغى تأثير بيرون وشيلي فى إنجلترا حتى نسى بهما تأثير جوته نفسه .

و بينما كان الفرنسيون يستطلعون النواحي الفنية والأدبية لجوته ، إذا كارليل Carlyle يطلع على قومه بزعم جديد ، ويجد من فصاحته فى أسلوبه ما يدعم به هذا الزعم . وهو أن جوته حكيم يدعو إلى الخلق القويم والمثابرة فى خدمة الحق وأداء الواجب . وظلت الناحية الخلقية من جوته هى التى يراها الأدباء من الإنجليز مدة نصف قرن ، تبعاً لزعم كارليل ، وأوحت لهؤلاء الأدباء بكثير من القصص التربوية والخلقية والدينية^(١) . فقد رفع كارليل جوته إلى مرتبة الملهمين ، بل إلى مرتبة الموحى إليهم ، ووضعه فى صف الأبطال المدافعين عن الخلق والدين . وبذا ظلت مجهولة لدى الإنجليز جوانب السخرية والدعابة للاستمتاع بالملذات عند جوته ؛ وكذا جانب التجديف والإلحاد^(٢) .

وظلت فرنسا تهتم أولاً بالناحية الأدبية من مسرحية فاوست Faust التى ترجمت إلى الفرنسية عام ١٨٢٨ ، ونسج الكتاب الفرنسيون على منوالها فى تأليف مناظر مسرحية غنائية ، مثل : «فاوست ومرجريت» لشارل جونو Ch. Gounod ومثل : «لعنة فاوست» تأليف برليوز Berlioz .

فلم يلتفت الفرنسيون ، أول معرفتهم بجوته ، إلى الناحية الفلسفية فى مؤلفاته ؛ ولكن سرعان ما تنبهوا إليها ، فأصبح فاوست رمز الشخصية الرومانتيكية ،

(١) انظر هذا الكتاب ص ٩ - ١٠ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٠ - ١٢ .

لا في حرصها على حل معضلات هذا العالم فحسب ، بل وفي تطلعها إلى عالم خير من الذي نحن فيه ، حيث ترتوى بالمعرفة غرائز الإنسان وتسمو عواطفه ، فيزهد في الملذات وفي دواعي الهوى ، ويرقى إلى السكال . كما أن الشيطان يمثل في مسرحية فاوست عنصر الشر تمثيلاً فلسفياً ، فيه من الحرية الفنية ما أوحى إلى كثير بالتخلص من قيود الكلاسيكية .

وقد رأى أصحاب نظرية الفن للفن في جوته الفنان المثالي ، فقد رمى تيوفيل جوتييه Th. Gautier مثلاً إلى محاكاته في مجموعة أشعار : « إيمو وكاميه » Emaux et Camée ؛ ثم تعمق في ناحيته الفلسفية أصحاب المدرسة البارناسية ومن لف لفهم ، ممن رأوا في جوته داعية للفلسفة الهيكلية ، ومن هؤلاء « لو كنت دى ليل » Leconte de Lisle « وأنا تول فرانس » A. France ^(١) .

وآخر مرحلة أثر فيها جوته في الأدب الفرنسي كان تأثيره بحياته وشخصيته ، لا بمؤلفاته وأفكاره . ففي أشعاره ومسرحياته مأخذ ونقص إذا اعتبرت في نفسها ، ولكنها إذا وضعت موضعها من حياة مؤلفها فإنها تمثل ألواناً طيبة من تلك الحياة الغنية الزاخرة ، وتؤلف بهذا الاعتبار مجموعاً متناسقاً حياً لا مأخذ عليه . وقد أثر بهذا المعنى في كثير من كتاب فرنسا . وهذا ما يشرح كلمة أندريه جيد A. Gide : « إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه . فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشكل مكانها في قاعدة تمثاله الخالد » ^(٢) .

هذه هي وجوه التأثير المختلفة التي أثار بها جوته في الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي في مختلف الفترات ، حتى يشبه جوته بمنار ذي وجوه مختلفة ،

(١) انظر : R. de Litt. Comparée, 1949, p. 194.

(٢) راجع : Goethe: Théâtre complet, préface de Gide, p. 12.

يدور بطيئاً مع الزمن ، ويرى الناس منه فى كل فترة وجهة واحدة جديدة فيعتقدون بها^(١).

هذا ؟ ويمثل جوته النزعة الرومانتيكية فى مناصرة القلب على العقل ، وقد تراءت هذه النزعة فى أدبنا الحديث . هذا إلى تأثيره فى النواحي الفنية فى المواقف المسرحية التى تراءت فى بعض مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم . وقد سبق أن شرحنا وجوه هذا التأثير فى هذا الكتاب^(٢).

(١) وقد ألفت فى تأثير جوته فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى مؤلفات كثيرة نذكر منها
عدا ما سبق هذين الكتابين : F. Baldensperger: *Goethe en France*. وكذا :
J. Marie-Carré: *Goethe en Angleterre*.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٢ — ٢٩٤ ، ٢١٥ — ٢١٦ .

الفصل الخامس

دراسات المصادر

نأخذ في هذا الفصل عكس الاتجاه الذي تبعناه في الفصل السابق . فقد كان المؤلف في ذلك الفصل موضع الدراسة بوصفه مركز الإشعاع في التأثير الأدبي ، يدرس هو أولاً كي يبحث عن المواطن التي تقبلت — بعد — قبولاً حسناً ، أو غير حسن مثل ذلك التأثير . أما الآن فنبدأ بالكاتب أو بمؤلفاته كلها أو بعضها ، أو بالآداب المتأثرة ، لنبحث عن مدى تأثيرها بالكتاب أو الآداب الأخرى ؛ وبعبارة أخرى : لنرد ما استطاع رده من الأفكار والصور الفنية إلى منابعها من الآداب الأجنبية .

ومن ثمرات التقدم الحديث — وبخاصة في الناحية الفكرية — أنه قد أصبح زعماً باطلاً القول بانطواء أدب ما — مهما عظم — على نفسه ، وباستغنائه بقرائح ذويه عن استعارة الأفكار والآراء والصور والأجناس الأدبية من الآداب الأخرى ؛ كما أصبح من البدهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها في إنتاج السابقين أو المعاصرين ، كما أن لها صداها في حياة الأمم وفي قرائح المفكرين . وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى — كالفرنسيين مثلاً — يبحثون ويمعنون في البحث ، ليكتشفوا الموارد الأجنبية التي تغذى بها أدبهم ؛ ولا يقتصرون في ذلك على بحثهم في الآداب القديمة اللاتينية واليونانية أو في الآداب الأوربية الحديثة ، بل يتجاوزون ذلك إلى البحث في الآداب الأخرى ، كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية ...

والمقصود هنا دراسة نواحي الشخصية للكاتب أو للأدب المتأثر ،

واكتشاف عناصر مقوماته ، وعوامل تكوينه . فإذا تمت الدراسات لمجموعة كتاب أدب ما على هذا النحو ، ساعد ذلك على فهم أدب وطني بأجمعه ، ومدى امتداده في الآداب قديمها وحديثها ، قريبة من الوطن أو بعيدة منه .

وقد كان هذا النوع من البحث شغلا شاغلا لمؤرخي الآداب الغربية قبل أن يوجد الأدب المقارن . فقد ولع هؤلاء المؤرخون بالبحث عن مصادر للكتاب الذين يؤرخون لهم ، لا في الموضوعات والأفكار العامة فحسب ، ولكن في الأفكار التفصيلية أيضاً . وقد بالغوا — والحق يقال — في ذلك مبالغه جرت عليهم كثيراً من الاعتراضات ، فقد عيب عليهم أنهم يمحون شخصية الكاتب ، وأنهم يتصيدون تصيداً ما إليه يرجعون أفكاره دن أن تقوم على ذلك قرائن قوية ، وأنهم يقفون عند حدود الموازنة بين النصوص دون أن يرجعوا ذلك إلى قواعد عامة ، أو إلى عوامل اجتماعية مساعدة . فإذا نظمت الدراسات في هذا الباب ، وطهرت من تلك الشوائب ، فإنها — كما قلنا — جزء هام من دراسات الأدب المقارن ، ومن أغنى مناطقه ببحوث كتاب الغرب . وعلينا ، في هذا الفصل ، أن نبين معاني المصادر ، ثم طرق البحوث فيها ، مع التمثيل لكل منها بأمثلة من الآداب الشرقية والغربية .

(١) ويجب أن تفهم المصادر هنا بمعنى أوسع مما اعتيد إطلاقها عليه ، فهي تشمل كل العناصر الأجنبية التي تعاونت على تكوين الكاتب ، وهي ثلاثة أنواع :

١ — فمنها ما انطبع في خيال الكاتب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية ، وآثار فنية ، وعادات وتقاليد قومية . وتلعب الأسفار في ذلك دوراً كبيراً ، وتنعكس صورها المختلفة فيما تنتج القرائح من نتاج أدبي تبدو فيه تلك الآثار واضحة .

ومن ذلك وصف شعراء العرب للبلاد الباردة في إيران ، بعد أن رحلوا إليها وعرفوها عقب الفتح العربي . ونرى في تلك الأشعار مناظر الثلوج وقد سدت الأبواب وغطت البيوت ، ووصف أمطار الثلوج وكيف يحيا بها المملقون حياة الضنك والبؤس ، مع وصفهم عادات أهلها وتقاليدهم ما بين مادح وقادح . ومن ذلك قول أعرابي ذكر بلاده على مرأى همدان :

وكيف أجيب داعيكم ، ودوني جبال الثلج مشرفة الرعان
بلاد شكلها من غير شكلى وألسنها مخالفة لسائى
وأسماء النساء بها زنان وأقرب بالزنان من الزوانى^(١)
ثم قول شاعراً آخر في ذم همدان أيضاً :

قد آن من همدان السير فانطلق وارحل على شعث شمل غير متفق
... أرض يعذب أهلها ثمانية من الشهور كما عذبت بالدهق
فإن رضيت بثلاث العيش فارض به على شرائط من يقنع بها يبق
المملقون بها سبحان ربهم ماذا يقاسون طول الليل من أرق
تنسد أبوابهم بالثلج فهو لهم دون الرتاج رتاج غير منطبق
حتى إذا استحكمت برداً غدا طبق من الضباب الذى أوفى على طبق
ينهل منها عليهم دائماً ديماً بالزمهرير عذاباً صب من أفق
فويل من كان في حيطانه قصر ولم يحصن رتاج الباب بالغلق
والناس بيض اللحي تهمل أنوفهم فوق الشوارب كالمصدوم ذى البلق^(٢)

(١) ابن الفقيه (أبو بكر أحمد ابن محمد الهمداني) : مختصر كتاب البلدان . ليدن ، ١٣٠٢ ص ٢٣١ — زن بالفارسية : امرأة ، وجمعها زنان .

(٢) الدهق خشبتان تربط بهما الساق للتعذيب ، أو هو التعذيب — ومق كورث : أحب — الغلق بالتحريك : المغلاق — المرجع السابق ص ٢٣١ — ٢٣٢ وانظر أمثلة أخرى في وصف إصبيهان ص ٢٦٨ — ٢٧٣ في نفس المرجع .

ولنا مثل آخر في شاعرنا أحمد شوقي ، بعد سفره لأسبانيا ، فقد كان لما رأى بها من آثار ولما اطلع عليه فيها من عادات وأخلاق أثر قوى في إنتاجه الأدبي في شعره ونثره ، لا نطيل الآن بذكره .

وفي الآداب الغربية يكفي أن نشير إلى قصص شاتوبريان بعد سفره إلى أمريكا ورؤيته حياة سكانها الفطريين ، وتقاليدهم الهنود الوطنية ، وإلى مدام دي ستال بعد سفرها إلى ألمانيا ، ومخالطتها لأهلها ، وتعرفها على مفكرها .

ولا يفوتنا أن ننوه هنا بتأثير مصر في الأدباء الفرنسيين في العصر الرومانتيكي ، فقد أثرت فيهم بمناظرها وآثارها ، وبعادات قومها وأعيادهم . وانعكس كل ذلك إما بطريق مباشر على الإنتاج الأدبي لمثل جيرار دي نerval G. de Nerval وتيوفيل جوتييه Théophile Gautier وفلوبير Flaubert الذين كان وصفهم لمصر صورة صادقة لها في عصرهم ؛ وإما بطريق غير مباشر كما هي حالة فلوبيير ؛ فقد أته أثناء رحلته بمصر فكرة قصته الخالدة : مدام بوفاري Madame Bovary التي تدور حوادثها في فرنسا . وقد أخذ اسم هذه القصة من اسم صاحب الفندق الذي نزل به بالقاهرة ، فقد كان اسمه بوفاريه Bouvaret^(١) . على أن الجوال الذي يسود قصته الأخرى المسماة : سالامبو Salambo يظهر عليه الطابع المصري ، بالرغم من أن حوادثها تجري في تونس . وإليك مثلاً من هذه القصة تنعكس فيه ذكرى فلوبيير للرياح الخمسينية التي شاهدها في مصر : « ونجأة فقدت الشمس أشعتها . ويدت مياه البحر والخليج راكدة كأنها من رصاص مذاب . واعترض الأفق سحاب أدكن عمودي من غبار ظل متحركاً . وانحنت أشجار النخيل . واحتجبت السماء . وثارَت الحصيات تضرب أعجاز الركائب... » وكذا ما أفاض

فى وصفه فى تلك القصة من الآثار والمعابد وحجراتها ورسومها . . . لم يكن إلا
صدى لما رأى من آثار مصر ، وبخاصة فى وادى الملوك . بل إنه رسم ما رأى فى
مصر حين وصف الملابس والحلى وبخاصة ملابس النساء الطويلة السوداء وما كان
بعضهن يتحلين به من أقراط فى أنوفهن ، وما كان منتشرأ استعماله من الأحذية
وأشواع الطيب والمواقد^(١) .

٢ — على أن مصادر الكاتب لا تقتصر على ما أفاد فى أسفاره ، بل قد
ترجع كذلك إلى مخالطته للبيئات والنواذى التى تهتم بالثقافات الأدبية العالمية
فى أرجاء وطنه نفسه . ونجد مثلاً لذلك فى الكاتب الفرنسى : موريس ماجر
Maurice Magre المتوفى عام ١٩٤٢ ، فقد كان لاختلاطه بنادى مدام أنى
بیزانت Annie Besant أكبر تأثير فى توجيهه وجهة الثقافة الهندية وتشبعه
بها ودفاعه عنها ؛ إذ كان ذلك النادى مركزاً هاماً لتلك الدعاية ، ومن أكبر من
كانوا يغشونه الداعية الهندى بلافاسكى Blavatsky . وقد تأثر به الكاتب
الفرنسى ، فاعتنق آراءه الدينية من مذهب التناسخ وما تبعه من الرفق بالخلقوات
كلها من إنسان وحيوان . وكانت هذه الآراء الفلسفية محور تفكيره الدينى
والاجتماعى ، كما يتضح ذلك بالاطلاع على مؤلفاته النظرية ودواوينه الشعرية
وقصصه ، ومنها القصة التاريخية التى تدور حوادثها فى الإسكندرية فى أواخر القرن
الرابع وأوائل القرن الخامس الميلاديين ، وعنوانها : قصة الفتاة پرسىلا^(٢)
Le Roman de Priscilla . ومثل آخر فى أبى المعالى نصر الله الذى شجعتة

(١) نفس المرجع السابق ص ١٢٣ — ١٢٧ .

(٢) وقد أوضحت هذا فى رسالتى الثانية للدكتوراه :

النوادي الأدبية في إيران على ترجمة كلية ودمنة من العربية إلى الفارسية مع صبغها بالطابع الفني العربي .

ويلحق بهذا النوع من المصادر تأثير الأصدقاء من الأجانب في الكتّاب ، إما بالمراسلة وإما بالمحادثة الشفوية . وتحديد هذا النوع من التأثير صعب المنال من الناحية العلمية ، ولكن الإشارة إليه أو الإلمام به مما يحدد نواحي شخصية الكتّاب ويساعد على تعرف تكوينه الأدبي والفني على وجه ما . وقد ضرب بعض الكتّاب مثلاً لذلك بالشاعر : لامارتين Lamartine وتأثره بالفيلسوف إكستين Eckstein عميد الدعوة إلى الثقافة الهندية في عصره ، ولم يدر بينه وبين لامارتين إلا محادثات شفوية ، استطاع التعرف على آثارها فيما كتب لامارتين بعد مقابلاته لذلك الداعية ، ليوضح فيه ما يمت بصلة إلى تلك الثقافة التي ذاع صيتها في فرنسا في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين ، والتي وجدت صداها لدى كثير من الشعراء مثل هوجو V. Hugo وثيني A. de Vigny . . . وكان عمادها ما قام به العلماء والمستشرقون من تأسيس مراكز لتلك الثقافة في الجامعات وبعض المعاهد هناك ، فتهياً بكل ذلك جو ملائم لتأثيرها الأدبي نكتفي هنا بالإشارة إليه ^(١) .

ومما يلاحظ بهذا النوع من المصادر كذلك انتشار تقاليد أدبية خاصة في أدب ما ، ثم انتقالها إلى أدباء أمة أخرى . فقد شاع مثلاً في الأدب الإنجليزي وصف نوع من الكبرياء والاعتداد بالنفس وحب للظهور لدى جماعة من الأغنياء الذين يتخذون من هذه الصفات وسيلة للقيام بمغامرات عاطفية مع النساء . وهذا

Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 80.

(١) انظر :

L. Renou: *Les Littératures des Indes*, pp. 117-120. نظر كذلك :

ما يقال له : Le dandysme . ولا تتوافر هذه الصفات إلا لطبقة الأغنياء المترفين الذين يبحثون عن مجال يظهر فيه عجبهم واعتدادهم . ويبدو هذا الاعتداد فيما يقومون به في المجتمعات وأمام ذوات المسكنة من السيدات من أعمال تظهر فيها البطولة أو الطابع الشخصي ، كأنواع الرياضة الخطرة ، وكالتأنق في الهندام ، والتفنن في التطرف . ولا يظهر هذا النوع من الناس إلا في عهود الانتقال التي لا تسيطر عليها ديمقراطية كاملة ، على حين تبدو الأرستقراطية فيها مزلزلة القواعد محقورة . فهم يمثلون آخر مظهر من مظاهر البطولة الأرستقراطية في عهد انحلالها . وما أشبههم « بشمس غاربة ، أو بكوكب يهوى للمغيب ؛ كلاهما يبدو جليل المظهر ، ولكن لا حرارة فيه ، فهو يوحى أول ما يوحى بالأسى »^(١) . وقد انتشر وصف هذا الصنف الاجتماعي من الناس في الأدب الإنجليزي ، ثم ظهر أثره في الأدب الفرنسي ، في بعض أشخاص قصص بلزاك Balzac وقصص كوستين A. de Custine مثلاً^(٢) .

ومن هذا النوع من المصادر أيضاً ما يتناقل شفويّاً وعلى سبيل الصدفة ، فيؤثر في إنتاج كتاب بلد ما ، ويوحى إليهم في مؤلفاتهم بالكثير ، مثل الاستماع إلى أغان شعبية لأمة ما ، أو إلى أناشيد الشعوب الفطرية ، أو إلى قصص تنوقلت عن طريق الرواية فوصلت إلى أسماع أدباء في أمم أخرى . ومن ذلك ما يقرره جاستون بارى Gaston Paris من أن بعض القصص الشرقية التي أثرت في الحكايات الصغيرة الشعرية في العصور الوسطى ، انتقلت إلى أمم الغرب عن طرق مختلفة ،

(١) و (٢) راجع : Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, éd. de la Pléiade : Vol. 2, pp. 249-253.

هذا وبودلييه هو خير من كتب عن هذا التقليد الأدبي المسمى dandysme — وراجع كذلك : Guyard: *Litt. Comp.*, p. 31 .

منها طريق المسافرين ومحادثتهم مع الشرقيين أثناء.

٣ — والنوع الأخير من المصادر هو المصادر المكتوبة ، وهي ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة حين يطلق اسم المصادر ، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديداً ؛ إذ مظنة البرهنة عليها الكتابة ، وحجتها — متى وجدت — لا تدفع . ونكرر هنا ما قلناه مراراً من أنه لا تكفى المشابهة بين النصوص ، بل لا بد أن توجد مع ذلك دلائل التأثير الأدبي ، ثم لا بد من شرح الأحوال الأدبية والاجتماعية التي تم فيها التأثير . فلا بد من درس حياة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها ، لتشرح على ضوء ذلك ثقافته وميوله نحو بلد ما ، أو نحو أدب ما . وقد قررنا من قبل أنه لا عيب في تأثر كاتب بكاتب آخر . فإن الاختراع في الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير بل متعذر . ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره ، وتجيش عواطفه لتتوالد أفكاره ، يعود — لكي ينتج — إلى ذاكرته فيستوحيها . وما الذاكرة إلا وليدة التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة . وبمقدار حسن هضمه لما اطلع عليه ، وإخراجه له إخراجاً يظهر له طابعه ، تكون قيمة إنتاجه الأدبي . وما أشبه الكاتب بالنحلة ، تقع على مختلف الأزهار ، وتمتص أنواع الرحيق ، وتأكل من كل الثمرات ، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف ألوان . وهذا هو العنصر الذاتي للكاتب في اختراعه . والأدب المقارن بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته في مطالعته وفي ألوان ثقافته من مختلف الآداب . بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب ، وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التي هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقاً جديداً . وقد أتى يوماً إلى

(١) انظر : Gaston Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, pp. 75-108.

جوته Goethe صديقه وسكرتيره إكرمان Eckerman ليهنته بصدور طبعة جديدة لمؤلفاته كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوصاً بعضها فوق بعض . وأخذ يشرح لإكرمان كيف زحرت مؤلفاته بما اقتيسه من الإغريق والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : « كل هذا موقع عليه باسم جوته »^(١) . هذا موجز معانى المصادر فى الدراسات المقارنة . وننقل الآن إلى بيان طرق البحوث فيها .

ب — وتتعدد أنواع البحث فى المصادر على حسب موضوعاتها .

(١) فقد يقصد إلى البحث عن مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما . وفى هذه الحالة ربما يكون الكاتب قد استعار من أدب آخر موضوع الكتب ، أو بعض المواقف الخاصة فيه ، أو بعض الأفكار والتعبيرات . أما عن الموضوع فيغلب أن يستعار فى باب القصص وفى المسرحيات ، وقد استعار الأدب الفرنسى الكلاسيكى أكثر موضوعاته المسرحية والقصصية إما من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، وإما من الأدب الأسبانى ؛ ومع ذلك قد صبغها الأدباء الفرنسيون بصبغتهم وظهر بها طابعهم الخاص . وقد سبق أن بينا كيف أفاد كبار كتابنا — مثل الأستاذ الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم — من آداب الغرب قصصه ومسرحياته ، وظهرت أصالتهم إلى جانب تأثرهم ؛ بل ظهرت تلك الأصالة بفضل تأثرهم^(٢) .

وقد يكون موضوع الكاتب جديداً ، ولكن لا يستغنى فيه عن أن يستعير بعض المواقف أو بعض الأفكار الخاصة والتفصيلات من أدب آخر . وقد يدهش

(١) راجع : R. de Littérature Comparée, Juill.-Sept. 1948, p. 418.

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٢٢ — ٢٢٣ ، ٢٧٢ — ٢٩٣ — ٢٩٤ ، ٣٠٣ — ٣٠٦ ، ٣١٤ — ٣١٦ .

القارىء إذ يرى أحياناً البعد شاسعاً بين الكاتب والأدب الذى اقتبس منه فى الزمن والبلد والموضوع . فقد اقتبس الكاتب الرمزى البلجيكى « ماترلنك » ، فى مسرحيته التى ظهرت عام ١٨٩٢ ، واسمها : « بلياس ومليزاند » — من الشاعر الفارسى : الفردوسى ، فى الشاهنامه التى يرجع تأليفها إلى أواخر القرن العاشر وأوائل الحادى عشر الميلاديين .

ولنعرض هنا موجزين من الشاهنامه الموقفين اللذين استعارهما الكاتب البلجيكى لمسرحيته . فى الموقف الأول يذكر الفردوسى كيف بكر القائد « طوس » مرحاً إلى الصيد على صياح الديكة فى جمع من رفقته . فلما توغلوا فى الغابة بصروا بفتاة فاتنة الخدين رائعة الجمال ، فى طلعة كالبدر ، وقامة كشجرة السرو . فتوجه إليها طوس سائلاً : « أنت يا ذات الطلعة الفاتنة ، لماذا جئت إلى هذه الغابة ؟ فأجابت : قد ضربنى البارحة أبى ، فهربت هائمة على وجهى . كان قد عاد ثملاً فى جنح الظلام من حفلة عرس ، فما إن رآنى حتى علاه الغضب ، فأخرج خنجرأ ماضياً يريد به أن يفرق رأسى من الجسد .. » . ثم تشرح كيف هربت بمال كثير وبتاج من ذهب أخذه منها الحرس بعد أن ضربوها بقراب سيف (١) .

وفى الموقف الثانى يذكر الفردوسى أن « زال » — البطل ذا الشعور الفضية الذى ربته العنقاء فوق ذروة الجبل — كان يحب « زوادبه » ، وهى الفتاة ذات الحما السحرى . وذات يوم ذهب إلى قصرها ولم يكن قد رآها من قبل ، وظهرت « زوادبه » ذات العيون السوداء والحدود الوردية فى شرفة من شرفات

(١) انظر الشاهنامه للفردوسى ، طبعة وترجمة جول مهل J. Mohl ج ٢ ص ١٦٦ —

القصر وقف تحتها « زال » ، فأضاءت بطلعتها الشرفات كلها ، وبدأت الأرض مثل ياقوته تحت تأثير إشعاع خديها . . ثم حلت ضفائر شعرها ونشرتها فاسترسل ووصل من أعلى القصر حتى غطى وجه « زال » ، كأنه ضفائر مجدولة من المسك . وأخذ « زال » يغطي شعرها بقبلاته حتى كانت تسمع صوت تلك القبلات من أعلى القصر^(١) .

وفي رواية الكاتب البلجيكي السابق الذكر ، نجد أن الأمير « جولو » Golaud يكتشف وهو يصيد في الغابة فتاة جميلة على شاطئ بحيرة . وتلك الفتاة هي ميليزاند Mélisande ، فيسألها عن سبب بكائها وعما إذا كان قد نالها بالأذى أحد . فتجيبه : نعم . فيسألها : من ؟ فتجيبه : كل الناس . فيسألها : وماذا نالك منهم من شر ؟ فتجيب : لا أريد أن أقول ، ولا أستطيع . فيسألها : ومن أين أنت ؟ فتجيب : قد هربت ، قد هربت ... فيسألها : وما هذا الشيء الذي يترأى بريقه في ماء البحيرة ؟ فتجيب : ... إنه التاج الذي أعطانيه ، قد سقط أثناء بكائي . فيقول : تاج ؟ ومن أعطاك هذا التاج ؟ سأخرجه من الماء . فتضيق : لا ، لا ، لقد زهدت فيه ، وأفضل أن أموت في الحال على أن أضعه ... »^(٢) .

ثم يذهب يلياس الحبيب إلى البرج الذي تسكنه ميليزاند ، فتطل عليه من إحدى الشرفات ، وتميل برأسها نحوه ، فتهدل شعورها الطويلة عليه وتسترسل حتى تصل من أعلى البرج إليه ، ويقول : « ... إن شعورك تنزل نحوي ، إنها تنسدل كلها من البرج على . أمسكها بيدي ، وأمسها بشفتي ، وأحتضنها بذراعي ، وأنثرها حول عنقي ... لم أر من قبل شعوراً مثلها يا ميليزاند . انظري ! إنها تهبط من الأعلى وتغمرني حتى قلبي ... إنها ترعش ، وتضطرب ، وتحقق في يدي

(١) المرجع السابق ج ١ ص ٢٦٤ — ٢٦٥ .

(٢) انظر : Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande*, pp. 17-21, pp. 27-28.

كأنها طيور ذهبية ...»^(١).

إن التشابه واضح بين الموقفين تمام الوضوح ، ولا مجال للشك في أن الفردوسي كان مصدر الكاتب البلجيكي فيهما . ولا يتسع المقام هنا لشرح الطريق الذي عرف عنه ماترلنك الشاعر الفارسي ، ولا لبيان البون الشاسع بين الموقفين في ملحمة الفردوسي وفي مسرحية الكاتب البلجيكي ، ولا لتوضيح الطابع الشخصي لهذا الكاتب فيما اقتبس ... لأننا لم نقصد إلا إلى توضيح مثال ، أما دراسته دراسة مقارنة تفصيلية فستخرج بنا عن حدود هذا الكتاب^(٢).

وأحياناً تقتصر استعارة الكاتب في مؤلفه على أفكار خاصة أو تعبير من التعبيرات ذات الصبغة المعينة . وقد كثرت الطبقات النقدية لكثير من المؤلفات الغربية ، وبيئت فيها تفصيلاً مصادر أفكار الكاتب ، ما يرجع منها إلى الأدب القومي أو إلى الآداب الأجنبية . وخير مثل لذلك هو طبعة الرسائل الفلسفية لقولتير التي قام بشرحها والتعليق عليها العلامة لانسون^(٣) . وقد سبق أن ضربنا أمثلة لذلك فيما يخص أدبنا في آخر الفصل الثاني من هذا الباب .

٢ -- وقد لا تقتصر دراسة المصادر على البحث عن مصدر الموضوع والتعبيرات في إنتاج الكاتب ، بل يبحث في مصادر إنتاجه كله من الآداب الأخرى . وفي هذه الحالة قد يقتصر البحث على بيان مصادر ذلك الإنتاج في أدب أجنبي واحد ، بل قد لا يتعدى مجرد إحصاء وسرد لما قرأ المؤلف من ذلك

(١) نفس المرجع السابق ص ٩٤ - ١٠٠ ، وانظر كذلك :

Les Nouvelles Littéraires, 6 Septembre, 1951.

(٢) لنا إلى هذا عودة في بحث على حدة .

(٣) انظر أمثلة أخرى في كتاب فان تيجم :

P. Van Tieghem: *Litt. Comp.* p. 148.

الأدب . وهذا النوع من الإحصاء الدقيق كثير الرواج في ألمانيا ، وله أهمية كبرى في تنوير النقد حيال الكاتب أو الشاعر . فهو يبين الجو الفكري الذي عاش فيه الكاتب ، وكيف اتسع أفقه قليلا قليلا ، أو كيف أنه على عكس ذلك قد انطوى على نفسه ؛ وكيف تركز اهتمامه حول تلك المسائل ، أو حول بعض الأجناس الأدبية ، وكيف كان يتطور تبعاً لقراءته^(١) .

٣ - فإذا تجاوزت الدراسة الإحصاء إلى شيء من التفصيل يبين فيه تأثير كل مصدر من مصادر الكاتب في مؤلفاته ؛ ففي هذه الحالة قد يقتصر على دراسة تأثير الكاتب بأدب واحد من الآداب الأجنبية . فمثلا يمكن أن يدرس تأثير شوقي بالأدب الفرنسي في مؤلفاته ، كما درس تأثير فولتير بالأدب الإنجليزي . وعلى الباحث في هذه الحالة أن يدرس أولا المؤلف نفسه دراسة دقيقة ، ثم يقرأ من الأدب الأجنبي ما يمكن أن يكون قد أثر في إنتاج ذلك المؤلف . ويبدأ بقراءة ما اعترف المؤلف بقراءته من ذلك الأدب ، ثم بالموضوعات المشابهة للموضوعات التي عاجلها المؤلف . وربما يسفر كل ذلك عن آفاق جديدة أمام الباحث تنير له السبيل ، وقد تجعله يعثر على ماله قيمة جديدة في تعرف نواحي الكاتب وتأثره بالأدب الأجنبي الذي امتاح منه .

وأوسع دراسات المصادر وأكثرها أهمية هو ما يبحث فيه عن مصادر الكاتب في الآداب المختلفة ، وعن مبلغ ما استفاد منها في مؤلف واحد من مؤلفاته ، أو في مؤلفاته كلها . ويتطلب هذا النوع من الدراسات ثقافة واسعة مترامية الأطراف وصبراً كثيراً وإطلاعا واسعا . وهذه الدراسات خير ما يلقي الضوء على مواهب الكاتب ، وعلى نواحي نشاطه المختلفة .

وقد قام فرديناند بالدنسبرجييه F. Baldensperger بمثل طيب في ذلك

(١) نفس المرجع السابق ص ١٤٩ .

حين درس المصادر المختلفة للكاتب الفرنسى بلزاك Balzac ، وبين فى دقة وتعمق كيف استفاد بلزاك من مختلف الآداب التى أتيح له أن يطلع عليها فى فترات متعاقبة من حياته ، وكيف لم يطغ ذلك على الطابع الشخصى للكاتب وعلى دقة^(١) ملاحظته . وكذا قام الباحث سيتولو Citoleux بمثل هذه الدراسة باحثاً عن مصادر ألفريد دى فينى^(٢) .

يدهش القارىء لهذه البحوث حين يرى تعدد قراءات كبار الكتاب ، وسعة آفاقهم ، ثم حين يرى كيف أخرجت تلك الموسوعة الكبرى من مختلف ثقافتهم وإطلاعاتهم ثماراً متنوعة مختلفة الألوان ، يرجع كل لون منها إلى أصله ؛ ويعجب كيف انتظمت كل هذه الألوان لتؤلف وحدة منسجمة ، كحديقة غناء أبدعت فيها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتنوع ورودها .

ولنضرب مثلاً فيه شىء من التفصيل فيما يخص مصادر شوقى الفرنسية والإنجليزية فى مسرحيته : مصرع كيلوباترا .

وأول ما نلاحظه فى مسرحية شوقى السابقة الذكر أنه قد توافرت لها وحدة الزمن . ذلك أنها تبدأ بعد موقعة « أكتيوم » بمدة تهيأ فيها لكيلوباترا أن تصل إلى مصر بعد فرارها من ميدان الحرب بأسطولها ، وأن تشيع وصيقتها « شرميون » فى الشعب أن الأسطول عاد منتصراً ، خوفاً على الملكة من أعدائها الكثر . ويظل الشعب يردد هذه الإشاعة مبتهجاً بالنصر فى وقت عصيب يتطلب الحداد ، إذ أن جيش أكتافىوس يحاصر الإسكندرية ، وأنطونيوس

(١) انظر : F. Baldensperger: *Orientations Etrangères chez H. de Balzac*.

(٢) انظر : M. Citoleux: *A. de Vigny; Persistances Classiques et Affinités Etrangères*

مختبىء في ثكنة رومانية يعبىء فيها للحرب فلول جيشه من الرومان لينتقم لشرفه من هزيمته في أكتيوم^(١) . وهذا طابع كلاسيكى في بدء الحديث في المسرحية قرب نهايتها . وهذا هو المنهج الذى سلكه « دريدن » في مسرحيته^(٢) ، ذات الطابع الكلاسيكى كذلك ، فبدأ المسرحية حيث بدأ شوقى . بل إن شوقى متأثر به كذلك بعض التأثير في بدء المسرحية ، إذ أن دريدن يجعل « سيراپيون » Serapion كاهن إيزيس يظهر على المسرح بعد بدء المسرحية بقليل ، ليعلم للشعب أن عليه أن يتهيج ، ويعلم ابتهاجه بمواكب النصر ، لأن اليوم عيد ميلاد أنطونيوس السيد العظيم^(٣) . ويمارضه « فنتديوس » الرومانى بأن اللعنة على من يعلن البهجة في مثل هذا اليوم العصيب .

على أن شوقى يجعل موقف كيلوباترا فريداً . فهى تفر من أكتيوم ، وتأتى ، أن تشترك مع أنطونيوس ضد أكتافىوس في الحرب الدائرة في أرجاء الوطن . وعلى هذه الحرب يتوقف مصير البلاد . وغايتها أن تترك البطلين يضعف كلاهما الآخر ، حتى تكون هى قوية ضد المقتصر منهما ، إذ أنه سيخرج وقد أنهكته الحرب . وقد خيل لشوقى بذلك أنه يبرر نظرة كيلوباترا هذه . وهى نظرة طائشة ، لا مظهر فيها للوطنية الرشيدة ؛ على أنها تعلنها لخاصتها مستبدة برأيها ، لم تستشر أحداً ، زاعمة أنها بذلك تقدم حبها لوطنها على هيامها بحبيبها . وهو تفسير لفرارها من حرب أكتيوم ، يخالف ما قيل من أنها فرت خوفاً أو غدراً ، ولكنه تفسير لا يستند إلى حصافة رأى أو تدبير وطنى ، كما تزعم

(١) هذا ملخص الموقف كما هو في الفصل الأول من مسرحية شوقى .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٢٢ — ٣٢٣ .

(٣) هذا الابتهاج له أصل تاريخى في پلوتارخوس ؛ إذ أن كيلوباترا احتفلت احتفالاً كبيراً بعيد ميلاد أنطونيوس كي يغفر لها أنطونيوس جريرتها في الهرب بأسطولها من موقعة أكتيوم .

هى فى قولها ، على حسب مسرحية شوقى :

قلت روما تصدعت ، فترى شط	رأ من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيد	ش ، وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف	علموا هارب الذئاب التجرى
فتأملت حالتي مليا	وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أب روما إذا زا	لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى	منه فانسلت البوارج إثرى
فنسيت الهوى ونصرة أنظد	يوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي	وأبا صبيتي وعونى وذخرى
موقف يعجب العلا كنت فيه	بنت مصر وكنت ملكة مصر

وهذه السياسة القاصرة المستبدة من جانب كيلو باترا ، كما صورها شوقى ، لا يمكن أن تقنع أحداً بوطنيتها . على أن الفكرة فى ترك البطلين يقضى كلاهما على الآخر مأخوذة كذلك من « دريدن » ، إذ أنه يترك شخصية من شخصيات مسرحيته ، وهو ألكساس Alexas يقول :

« لو كان لى ما أريد لوددت أن يهلك هؤلاء الجبابرة المسيطرون على البشر من كل جنس بعضهم بعضاً بسيفه ، ولكن ما دامت عزيزمتنا تابعة لقوتنا العرجاء علينا أن نتبع واحداً منهم ، نعلم معه أو نهبط »^(١) . ولكن شوقى يجعل هذه الفكرة محور سياسة كيلو باترا فى مسرحيته ، فى حين يذكرها دريدن فكرة عابرة على لسان شخصية ثانوية . وبذا كانت كيلو باترا شوقى مجموعة متناقضات . إذ نرى فى المسرحية عاطفتها نحو حبيبها قوية ، ونراها تستسلم للملذات ، غافلة

(١) مسرحية دريدن السابقة الذكر ، الفصل الأول المنظر الأول والثانى .

عما يتهدها ووطنها من أخطار . وتزعم في الوقت نفسه أنها مخلصه لمصر^(١) ،
فتقول في لغة المغرور المستبد متوجهة لأوروس :

الحرب فنك أورو من والسياسة فنى^(٢)

كما تقول لحابي :

دع الذود عن مصر لي ، إننى أنا السيف والآخرن العصا .
وخطتها السياسية لا تعدو أن تكون أمنية حالم في غفوة من نعاس ،
لا سياسة ملكة رشيدة ، كما يريد شوقي أن يوهمنا باقتباساته من المسرحيات
الغربية .

وفي مسرحية شوقي بعد ذلك تختلط المأساة بالملهاة . فشخصية المضحك
أنشو ، وشخصية زينون أمين المكتبة ، من العناصر اللاهية في المسرحية . وهذا
طابع رومانتيكى ، ولكن شوقي يتأثر فيه مباشرة بشكسبير في مسرحيته : أنطوان
وكيلوباترا .

والحدث في مسرحية شوقي غير بسيط ، إذ أنه مزدوج ذو حلين : فحب
حابي لهيلانة يقابل حب البطالين : أنطونيوس وكيلوباترا . وينتهى الحب الأول
بنهاية سعيدة ، في حين ينتهى الحب الثانى بانتحار البطالين . وازدواج الحدث
مألوف في مسرحيات الرعاة^(٣) ، وفي بعض المسرحيات الكلاسيكية^(٤) .

(١) فهى تقول مثلاً (ص ٣٢ من المسرحية) في وليمة الشراب عشية يوم الموقعة الفاصلة :

لتكون ليلى آخر الدهر تذكر
لا نبالى إذا صفت بعدها ما يكدر

(٢) ص ٢٨ من المسرحية .

(٣) مثل مسرحية les Bergéries تأليف الشاعر الفرنسى راكان Raean .

(٤) مثل مسرحيتى الوصيفة La suivante وأجيزيلا Agésilla للشاعر الفرنسى كورنى .

وقد عاب أرسطو المسرحيات التي تتعدد فيها الحلول ، ونعى على من حبذوها ، ورأى أن هذا النوع من المسرحيات لا يتلاءم إلا مع الجمهور ذى الذوق الفنى الضعيف ، لأنه لا يقوى على تحمل المأساة المحضة . ونعتقد أن شوقى بهذا الازدواج فى الحدث قد قصد إلى إرضاء جمهوره فى عصره^(١) .

ومنظر الوليمة يشغل معظم الفصل الثانى من مسرحية شوقى ، وهو متأثر بشكسبير فيما يسوده من طابع المرح ومن الشراب والرقص^(٢) . وللمنظر أصل تاريخى فى بلوتارخوس ، فى كتابه : « حياة العظماء » . ويتبع شكسبير ما روى فى التاريخ . فيجعل منظر الوليمة يدور فى سفينة فى مياه إيطاليا قريباً من مسينا ، ويكشف فيه عن قوة خلق أكتافىوس فى امتناعه عن الشراب ، وعن تحرق أنطونيوس شوقاً للرحيل إلى مصر كى يرى كيلوباترا ، بعد زواجه من أكتافيا ؛ على حين يجعل شوقى منظر الوليمة فى مصر بعد الموقعة الأولى فى حرب أكتافىوس مع أنطونيوس فى الإسكندرية ؛ وهى الموقعة التى بدا فيها شبح النصر الخادع لأنطونيوس^(٣) . وشوقى يربط منظر الوليمة بمصير البطلين ويكشف فيها عن

(١) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٧٩ — ٨٠ .

(٢) المنظر السابع من الفصل الثانى من مسرحية شكسبير .

(٣) حقاً فى الفصل الرابع ، المنظر الثانى من مسرحية شكسبير ، نرى أنطونيوس يعتزم إشهار حرب يائسة على أكتافىوس ، ويدعو خدمه أن يخدموه فى وليمة الليلة ما استطاعوا ، لأنهم قد لا يرونه بعد ؛ فيبكون ، فيطلب منهم أن يدفنوا فى الشراب خواطرم ، فلا زال أماله أقوى من مخاوفه . وفى المنظر الثامن من نفس الفصل يعلن أنطونيوس أنه حمل جند أكتافىوس على التقهقر حتى معسكرهم ، وتدخل عليه كيلوباترا ، فيزف إليها بشرى هذا النصر ، ويفتر به ، ويطلب منها أن تقبله ، وتهنئه كيلوباترا أنه عاد سالماً من الشرك المنسوب له . ثم يأمر جنده بالقيام بعرض عام فى المدينة حتى قصر كيلوباترا حيث يولون ويشربون طول الليل . وخبر انتصار أنطونيوس فى حربه مع أكتافىوس فى الإسكندرية فى اليوم الأول انتصاراً غير حاسم موجود فى بلوتارخوس . كما أن للمواقف السابقة فى شكسبير صدى لدى شوقى ، ولكن منظر الوليمة كما يصفه شكسبير ، وكما هو فى أصله التاريخى ، نجد فى المنظر السابع من الفصل الثانى من شكسبير فحسب .

جوانب استهتارها وهزلها في ساعات الجدد . وفي المنظر تشير كيلوباترا غضب جنود أنطونيوس ، فيظهرون سخطهم على حرب تجنى كيلوباترا ثمراتها . فنسمع جندياً منهم ، متأثراً بما تفوه به الملكة من إهانة روما ، يقول لزميله :

أتسمع ما تقول عدو روما قد اجتأت على روما البغي
أتمت لوائها وبجانبيها يخوض الحرب من روما كهي؟!!

وقد أطل شوقي في منظر الغناء في الوليمة إرضاء لدوق الجمهور المصري آنذاك .

وفي التاريخ — على حسب بلوتارخوس — أن كيلوباترا أرسلت إلى أنطونيوس بعد الهزيمة تخبره كذباً بانتحارها ، فينتحر أنطونيوس على الأثر . ولكن شوقي يلقي التبعة في هذا الخبر الكاذب على « ألبوس » ، لأنه يجعله هو الذي يسوق إلى أنطونيوس هذا النعي الكاذب . ويطلب أنطونيوس من كيلوباترا آنذاك قبلة يسلم على أثرها الروح . وهذا أثر من مسرحية « دريدن » الذي يجعل هذا النعي يساق على لسان « ألكساس » ، وتستنكر كيلوباترا ما فعله ألكساس . ويطلب أنطونيوس منها قبلة هي أغلى عنده من كل ما ستركه . لاكتافوس ، ثم يسلم على أثرها الروح . وهذا مسلك كلاسيكي عام ، يتمثل في إظهار نبل أبطال المأساة ، وإلقاء تبعة النقائص على الوصيفات أو الشخصيات الثانوية . والكلاسيكيون يتبعون في ذلك قاعدة عامة وضعها لهم أرسطو^(١) . وقد انتهج شوقي نفس الطريقة في إشاعة خبر انتصار كيلوباترا في أكتيوم كذباً ، فقد جعل الخبر مسوقاً بتدبير الوصيعة « شرميون » ؛ وكذلك فعل شوقي في إلقاء التبعة في فشل سياسة كيلوباترا على العناصر الوطنية التي كانت لا تتجاوز في نقدها لتلك السياسة الحمقاء مجال الكلام ، ولا تفكر في الاشتراك في توجيه الأحداث ،

(١) نضرب مثلاً لذلك راسين في مسرحيته « فيدر » . ولأجل قاعدة أرسطو ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث الطبعة الثانية ص ٨٥ — ٨٦ .

حتى إن حابي يرضى عن كيلو باترا لأنها صفحت عنه ، ومنحته ضيعة يتمتع فيها مع حبيبته هيلانه . وهذا ما يعرب عنه « أنويس » متوجهاً لحابي ، عقب الهزيمة الفاصلة في مصير البطالين (ص ٦٦ من المسرحية) :

وَأَيْنَ كُنْتُ يَا فَتَى ؟ وَأَيْنَ فَتِيَانُ الْحِمَى ؟
وَأَيْنَ فَرَسَانُ الْمَقَامِ ؟ لَ؟ هَلْ مَضَوْا إِلَى الْوَغَى ؟
تَرَكْتُمُوهُمَا أَنْطُونِيُو مَسْ وَحْدَهُ يَلْقَى الْعَدَا
مَنْ أَجْلَكُمْ سَلِ الْحَسَا مَ ، وَإِلَى الْحَرْبِ مَشَى
أَبْعَدُ أَنْ نَحُلَّ عَلَى النَّيْ لَ وَوَادِيهِ الْقَضَا
وَلَمْ يَجِدْ مِنْ شَيْبِهِ وَلَا شَبَابِهِ فَبَدَا
أَتَيْتُ تَدْعُونِي ، كَمَا تَدْعُو الْعَوَاجِزَ السَّمَا ؟ !
الرَّأْيَ لَيْسَ نَافِعًا إِذَا أَوَانَهُ مَضَى

وشوقى يطيل فيما تقوله كيلو باترا من أشعار قبيل انتحارها ، تبرر موقفها ، وتأسى على ماضيها ، وتهيب نفسها للاقدام على الانتحار . وهى أشعار طابعها غنائى . وقد سبقه إلى ذلك « چودل » فى مسرحيته السابقة الذكر ، فجعل الملكة أيضاً تسهب كثيراً فى أشعارها فى نفس الموقف للغاية نفسها .

ومنظر توديع « كيلو باترا » لأولادها له نظيره فى مسرحية « رويبرجارييه » التى عنوانها : مارك أنطوان ، فى أول الفصل الخامس منها^(١) . وشعر شوقى فى هذا الموقف أروع من شعر چودل من ناحية الصياغة .

وفى مسرحية « مدام دى چيراردن » السابقة الذكر^(٢) ، تظهر كيلو باترا فى

R. Garnier: *Marc-Antoine* (1578).

(١) انظر :

(٢) ص ٣٢٣ من هذا الكتاب .

صورة المستهترة التي أخذت على نفسها عهداً بحياة الملمات ثم الموت ؛ وفي جسمها
الأنثوى نفس كبيرة، يترأى سلطانها من ثنايا ضعفها ، ويتقهقر من بحضرتها أمامها
لروعة جمالها ، ولكن يلذ له التقهقر وتطيب الهزيمة ، حتى إن عبداً يتطلع إلى الظفر
بها ساعة على أن يتجرع السم عقب ذلك . وهي في استهتارها واستغراقها في
صبواتها ، تستجيب له . ويتجرع العبد السم ، بعد أن ينشد نشيد الموت ، يتغنى
فيه بالبطولة وصدق العاطفة . وحين يشرف على الموت بعد تناول السم ، يسقيه
« ديوميد » و « قانتديوس » ترياقاً ينجوه من الهلاك ، ليتخذانه أداة انتقام
ومثار غيرة ؛ ولكن هذا العبد هو الذي ينقذ كيلوباترا من ذل الأسر ، لأنه هو
الذي يحمل إليها الثعبان في سلة من زهر . وواضح شبه إنقاذ العبد من الموت بعد
تناول السم بإيقاظ هيلانة بترياق بعد تجرعها السم لتموت مع سيدتها في مسرحية
كيلوباترا الشوق . ثم إن نشيد الموت في مسرحية شوقي له كذلك نظيره في مسرحية
« مدام دي جيراردن » .

ولا سنيل هنا لمقابلة جميع الصور الجزئية في شعر شوقي بنظائرها من المسرحيات
الغربية ، فلماذا مجال في بحث مستقل ؛ وحسبنا أن نضرب أمثلة من ذلك
فيما يخص تأثير شوقي بمسرحية شكسبير . ففي آخر الفصل الأول من مسرحية
شكسبير تتخيل كيلوباترا أن أنطونيوس يهوس إليها قائلاً : « أين رقطائي ، ثعبانة
النيل القديم ؟ ! » ثم تقول : « إنه كان هكذا يدعوني » . وفي مسرحية شوقي
تدعى كيلوباترا الرقطاء على لسان زينون ، ثم إنها في آخر المسرحية تتحدث إلى
الأفعى هكذا :

تعالى عانقي أفعى قصور . بها شوق إلى أفعى التلال

وفي المنظر السادس ثم السابع ، من مسرحية شكسبير ، نرى كيلوباترا تدعى

بغياً . ثم نرى أنطونيوس يعصى قائد جيشه العام « كانيديوس » ، ويفضل عليه رأى كيلوباترا بالإشتراك فى حرب أكتيوم بحراً لا براً ، فيفضب القائد العام ، ويقول : « إن قائدنا مقود ، وجنودنا خاضعون لأوامر النساء » ؛ ثم يقول : « الساعة حبلى بأحداث ، تتمخض كل آونة عن واحد منها » . ويقرب هذا من قول القائد الرومانى فى آخر الفصل الثانى من مسرحية شوقى :

أنطونيو سيدى ، أفى الحق أننا نبئت سكارى والعدوميت ؟
ألا إنه يوم له ما وراءه غرامك حى فيه والمجد ميت

وفى المنظر الرابع عشر من الفصل الرابع من مسرحية شكسبير ، يطلب أنطونيوس من إيروس أن يقيه ذل العار بضربة قاضية . وبعد محاورة يقتل العبد نفسه ، فيقول أنطونيوس : إن إيروس أراه فى بطولته أنه لا يستطيع أن يقوم بما عليه هو أن يفعل ... وإنه — وهو سيده — بمثابة تلميذ له فى هذه الميته ، « فما سأفعله قد تعلمته منك » . وهى خواطر يجعلها شوقى تدور بين أنطونيوس وإيروس ، حين يطلب أنطونيوس منه أن يشفيه بضربة سيف أو بطعنة خنجر ، فيقتل العبد نفسه على الأثر ، فيقول أنطونيوس :

أوروس عفواً ، قد ذهبت ضحية وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلت منى كيف يجب أن قيصر وعلمت منك العبد كيف يموت

وفى مسرحية شكسبير ، حين يدخل أكتافايوس على أنطونيوس بعد موته منتحراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) يأسى على أن ألجأه إلى هذا المأزق ، ويقول إن فى الجسم بعض آفات تتطلب مبضع الجراح ... ثم يعبر عن أساءه فى شبه رثاء لرفيقه قائلاً : « ... لكن دعنى أنتحب بدموع قدسية كدم القلب ؛ أنت يا أخى ويا شريكى وذا المكان الأول فى كل ما شرعنا فيه ، وندى فى

الأمبراطورية ، وصديقي ورفيقي في جبهة الحرب ، والذراع لجسمى أنا ، والقلب الذى تضىء أفسكاره أفسكارى . . . » . وصدى هذه الخواطر يتراءى في شعر شوقى حين يودع أكتافيو رفيقه المنتحدر قبل دفعه ، متوجهاً إلى كيلوباترا ، قائلاً :

أناذن سيدتى أن أطيع ف بخذن الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنا ظله ومن كان ظلى تحت الشراع
وكنا نشيد لروما الفخا ر ونجنى لها الغار من كل قاع
ونأتى القلاع فنحتلها وإن بعدت كالنجوم القلاع^(١)

وأخيراً حين يدخل أكتافىوس في أواخر مسرحية شكسبير ، فيرى كيلوباترا ووصيفتها موتى على أثر لدغات الأفاعى التى انتحرن بها ، كان مما قاله :
« . . . ما طريقة موتهن ؟ إني لا أراهن يدمين »^(٢) . ويدع شوقى أكتافىوس يعبر عن نفس المعنى حين دخل حجرة كيلوباترا عقب اننحارها ، متوجهاً إلى الطبيب بقوله :

عجيب يا طبيب ، أرى قتيلاً ولكن لا أرى أثر الجراح

(١) واضح أن النغمة الخطائية في شعر شوقى تضعف من طابعه المسرحى وملاءمته الموقف ، على خلاف أبيات شكسبير التى ترجناها . ويجب التنويه بدقة تعبير شوقى في البيت الثانى من الأبيات المذكورة ، إذ من الثابت تاريخياً (كما في بلوتارخوس) أن أنطونيوس كان أبرع في قيادة الحرب في البر من أكتافىوس . في حين كان أكتافىوس يفوقه في قيادة الحرب بحراً .

(٢) ثم يقول أكتافىوس في مسرحية شكسبير يتحدث عن كيلوباترا : « . . . يالنبيل هذا الضعف ! . . . إنها لتبدو كأنها نائمة ، كما لو كانت تريد أن توقع في شرك جماها القاهر أنطواناً جديداً » ، وشكسبير جعل كيلوباترا تحافظ على روعة جماها في الموت على هذا النحو ، مخالفاً التاريخ ، إذ يقص بلوتارخوس أن كيلوباترا خدشت وجهها حداداً على أنطونيوس ، وجرحت صدرها ، واقتلعت خصل شعرها بيديها ، حتى إن أكتافىوس حين زارها بعده موتها وجدبها جراحاً كثيرة . ومخالفة شكسبير للتاريخ في هذا الموقف قد تبعه فيها من ألفوا مسرحيات في كيلوباترا بعده ، ومنهم شوقى ؛ ولكن شوقى يتبع بعض معانيه عن قرب ، كالبيت الذى استشهدنا به .

وقد أفاد شوقي من كل مصادره التي أشرنا إلى بعضها ، وأخرج منها خلقاً فنياً متمسكاً بطابعه ، فأراد أن يصور كيلاً باتراً تصويراً جديداً خالف فيه كل من سبقوه ، ليصحح جنایة التاريخ عليها فيما رأى .

ونحن أبعدهما نكون من أن ننسى على شوقي تأثيره بالآخرين ، كما كان يفعل دارسو السرقات الأدبية حين كانوا ينظرون إلى جزئيات العمل الأدبي لا إلى وحدته .

على أنا لا نغفل التنبيه إلى ما سبق أن أشرنا إليه من ضعف النواحي الفنية في الصياغة المسرحية عند شوقي . فكيلاً باتراً مجموعة من المتناقضات ، لا إقناع فيها ، زائفة الشخصية ، تتضاد أقوالها في إخلاصها للوطن مع أفعالها وسياستها الطائشة ، واستسلامها للملذات ، ولهوها حين يجد الجد ، وقصر نظرها البالغ مداه في توجيه الأمور . ولو أن شوقي أراد تصويرها كذلك ، وأتقن التصوير ، لما كان عليه مأخذ ، ولكنه لم يحكم تصويرها شخصية حية ذات جوانب متماسكة في صراعها وأبعادها . وحسبنا الإشارة إلى ذلك ، إذ لا مجال لتفصيل القول فيه في هذا الكتاب .

٥ — والنوع الأخير من دراسات المصادر هو ما يكون موضوعه أدب شعب ما ، وبيان وجوه تأثيره بأدب آخر أو بالآداب الأخرى مجتمعة . كما فعل الباحثان توكر وماجنوس في شرح علاقات الأدب الإنجليزي بالآداب الأخرى^(١) ، وكما فعل دوربوي في بحثه علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الألماني^(٢) . ومثل هذه

(١) يسمى كتاب توكر Tucker : ديون الأدب الإنجليزي نحو الآداب الأجنبية .
ويسمى كتاب ماجنوس Magnus : الأدب الإنجليزي في علاقته بالآداب الأجنبية . راجع :
P. van Tieghem: *Litt. Comp.*, p. 151

(٢) عنوان هذا الكتاب هو :

Aug. Dupuy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, Paris 1927.

الدراسات قد تفقد شيئاً من الضبط والتحديد والدقة لسعة أطراف البحث فيها ، ولحاجتها إلى اطلاع وإلى ثقافة قد يعيا بهما مجهود باحث بمفرده . ولكنها — حتى في رسم الخطوط الكبيرة للتأثير بوجه عام — ذات أهمية كبيرة للباحثين ودارسي الآداب .

هذا إلى أن الآداب المختلفة لا تتعرض للتأثر بآداب أجنبية بنسبة واحدة في كل العصور ، فقد يبقى الأدب القومي لدولة ما مقطوع الصلة بغيره في عصر ما ، ثم يحدد صلاته بالآداب المختلفة على حسب أحوال العصر لكل دولة ، وتبعاً لنشاط رجالها الفكري والسياسي . فقد ظل الأدب الفرنسي يستمد من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، ومع ذلك طغى عليه في القرن السادس عشر تأثير الأدب الإيطالي ، حتى غلب على كل تأثير سواه . وقد اتسم القرن السابع عشر في فرنسا بغلبة تأثير الأدب الأسباني عليه . ولما جاء القرن الثامن عشر اتجه أدباؤه وجهة الأدب الإنجليزي أولاً ، ثم وجهة الأدب الألماني في النصف الثاني من ذلك القرن وفي أوائل القرن التاسع عشر ؛ أما في أواخره فقد ظهر تأثير الأدب الروسي والأدب الأمريكي وبخاصة في مؤلفي القصص والمسارح^(١) .

ونجمل القول أخيراً في مظاهر التأثير والتأثر العامة المتبادلة بين الأديين :

العربي والفارسي ، نضعها أمام من يقومون ببحوث عامة في المقارنة بين هذين الأديين :

وأول مظهر لهذا التأثير يتمثل في الترجمة ، سواء من الإيرانية القديمة للعربية منذ العباسيين ، أم من العربية للفارسية بعد الفتح الإسلامي . وعن طريق الترجمة غنيت اللغة العربية في الأجناس الأدبية كما سنبين بعد قليل .

على أن الترجمة من العربية إلى الفارسية كانت أعمق أثراً في أدب الفرس

بعد الفتح . فبفضلها وجد النثر الفارسي وتطور ، واتبع في تطوره نفس المراحل التي مر بها النثر العربي :

وعلى الرغم من صعوبة تحديد نشأة النثر الفارسي بعد الإسلام ، فإن أقدم ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الدولة السامانية (٨٧٥ — ١٠٠٤ م) ؛ وقد اعتمد في نشأته على أصول عربية ؛ مثل ترجمة تفسير الطبري ، وتاريخ الطبري . ومن المقطوع به أن اللغة الفارسية ظلت — حتى بعد الفتح الإسلامي — لغة الكلام . وكانت تنظم بها الأغاني والأقاصيص الشعبية ، ولكنها ارتقت إلى المكانة الأدبية بفضل اعتمادها اللغة العربية في صورة الترجمة . ولا بد أن تكون هذه الترجمة قد سبقتها جهود عديدة لإغناء تلك اللغة تمهيداً للسمو بها إلى المكانة الأدبية . ومن هذه الجهود ما اعتمد قطعاً على شروح النصوص القرآنية والدينية أول العهد بالإسلام ؛ وهي نصوص تتناول كثيراً من شئون الحياة السياسية والمدنية . وسند ذلك ما يحكيه المؤرخ الفارسي أبو جعفر نرشي في كتابه : « تاريخ بخاري » ، من أن أهل تلك المدينة كانوا في أول العهد بالإسلام يقرءون القرآن في ترجمته الفارسية^(١) ، وكانت تلك القراءة تستتبع حتماً شروحاً وتعليقات لفهم معاني النصوص الأصلية . ولا يتيسر ذلك بدون إدخال كثير من الألفاظ العربية والمعاني التجريدية والصور الدينية ، مما ترتب عليه حتماً إغناء تلك اللغة في أول عهدها بممارسة مثل هذه الموضوعات . ويظهر ذلك الجهد واضحاً في ترجمة الوزير الساماني أبي علي محمد البلعمي لتاريخ الطبري في أواخر القرن العاشر الميلادي ، متصرفاً فيه على حسب ما سبق أن أشرنا إليه في هذا الكتاب^(٢) . ولا أدل على ذلك من قول بلعمي في مقدمة ترجمته الفارسية : « لما وجدت ذلك الكتاب

(١) انظر : أبو جعفر نرشي : تاريخ بخاري ، طبعة شيفر ، باريس ١٨٩٢

ص ٤٧ — محمد بهار : شبك شناسي ج ١ ص ٢٢٨ — ٢٢٩ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٥ — ٢٥٦ .

يحتوى على كثير من الحكم والأمثال ، وعلى شرح آيات قرآنية وأشعار جميلة ، وعلى سير الأنبياء والملوك ، اجتهدت في ترجمته إلى اللغة الفارسية طالباً من الله العون . وبهذه الترجمة تحقق في اللغة الفارسية أسلوب الأدب النثرى . وأسلوب بلعمى في ترجمته سهل ، خال من الحلية اللفظية إلا ما ندر من سجع ، وإلا ما يذكره أحياناً من جمل أو مفردات تتوارد على معنى واحد ، محاكاة للأسلوب العربى . ونسبة الألفاظ العربية في هذه الترجمة ضئيلة ، تتفاوت ما بين ثلاث في المائة وخمس وعشرين ؛ وتكثر في الاصطلاحات والتعبيرات الدينية والكلمات التجريدية . وقلما تكون الألفاظ العربية في هذه الترجمة أسماء لأشياء محسوسة .

وبالترجمة أيضاً ظهر النثر الفنى الفارسى ، وذلك بترجمة أبى المعالى نصر الله لـ « كلىة ودمنة عن العربية لابن المقفع إلى الفارسية » ، حوالى عام ٥٣٩ هـ (١١٤٤ م)^(١) ، وقد تصرف أبو المعالى في ترجمته تصرفاً خلق في لغته النثر الفنى بخصائصه العربية^(٢) . وقد وصل هذا التأثير العربى أقصاه ، فى العناية بالحلية اللفظية والسجع ، بترجمة الجرباذقانى كتاب « يمين الدولة » لأبى نصر محمد بن عبد الجبار العتقى إلى الفارسية ، عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦ م)^(٣) . وزادت نسبة الألفاظ العربية فى الأسلوب ، فتراوحت فى هذه المرحلة ما بين خمسين وثمانين فى المائة ، حتى كادت تكون الكلمات كلها عربية مرتبة على حسب قواعد النحو الفارسى ، بل إن النحو نفسه لم يسلم من التأثير العربى ، ومظهر ذلك حذف الفعل فى بعض الجمل الفارسية ، أو تقديمه ، أو خلق الفعل المبني للمجهول على غرار ما فى العربية ؛ وكذلك استعمال الحال كما فى النحو العربى . وقد تم ذلك كله بفضل من يجيدون اللسانين : العربية والفارسية . وبفضل الترجمة على اختلاف صورها — سواء من البهلوية القديمة

(١) انظر مقدمة محمد عبد العظيم خان للترجمة الفارسية ، طهران ١٩٢٨ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٧ .

بفضل ابن المقفع وأضرابه ، أم من العربية إلى الفارسية كما سبق — تبادلت هاتان اللغتان التأثير والتأثر في الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، ونذكر هنا أهمها :

فمن الأجناس الأدبية النثرية التاريخ ، والمقامة ، والقصة على لسان الحيوان ، وقد سبق أن أجمالنا القول فيها^(١) .

ومنهما أيضاً أدب الحكمة والسلوك ، وهي حكم الملوك أو وصايا العظماء ، أو حكايات خلقية عامة تمت بصلة إلى السياسة . وقد كثرت الكتب في هذه الموضوعات في الأدب العربي للعصر العباسي . وهي متأثرة بأدب النصائح الإيرانية مما كان يطلق عليه « أندرز » أو « پندنامه » . وكان هذا الضرب من الأدب قد لقي رواجاً كبيراً في اللغة البهلوية في آخر العصر الساساني .

وقد تكون لذلك صلة بنبوغ كثير من مسلمي إيران في القصص والمواعظ العربية ، ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة الرقاشي ، وكانوا من خطباء الأكاسرة ، ثم نبغوا في العربية نبوغهم في الفارسية ، ومثل موسى الأسواري^(٢) . ولا شك أن هؤلاء كانوا ينتفعون في قصصهم ومواعظهم بثقافتهم الإيرانية ، مما سوغ قول بعض متقدمي المسلمين من ذوى الميول الإيرانية فيما يروى الجاحظ : « من احتاج إلى العقل والأدب ، والعلم بالمراتب^(٣) والعبر والمثلثات ، والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة ، فلينظر إلى سير الملوك » ، أى كتب تاريخ الملوك الإيرانية ، وكتب الشاهنامه ، وهي تفيض بهذه الحكايات والنصائح ذات الطابع التاريخي ، مما جعل بلعمي يعتقد أن

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٤٨ — ٢٥٧ ، ٢٢٣ — ٢٢٨ ، ١٧٩ — ١٨٥ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، طبعة السندوني ج ١ ص ٢٧٤ ، ٢٨٤ .

(٣) المرجع السابق ج ٣ ص ١٠ .

الأخلاق هي لب التاريخ وجوهره . ومثالها ما كان في كتاب : « التاج » لابن المقفع ، وهو مفقود الآن ، وقد بقيت لنا منه شواهد ساقها ابن قتيبة في كتابه : عيون الأخبار ، في مواضع متفرقة ، كما بقي لنا منه شاهدان آخران في كتاب تاريخ بيهقي^(١) .

وكثير من هذه النصائح كان يساق في صورة توقيعات ، يكتبها الحكام أو يثونها في رسائلهم ووصاياهم . والتوقيعات على هذا النحو من تقاليد الفرس القدماء . ومن ذلك ما يرويه ابن قتيبة من أن أنوشروان كان إذا ولي رجلا أمر الكاتب أن يدع في العهد موضع أربعة أسطر ليوقع فيه بخطه ، فإذا أتم بالعهد وقع فيه : « سس خيار الناس بالحبة ، وامزج للعامة الرغبة بالرهبة ، وسس سفلة الناس بالإخافة » . وعلى هذا النحو جرت عادة حكام العرب في توقيعاتهم ، وهم متأثرون في ذلك بملوك إيران . ومن حكام العرب من نقل بعض هذه التوقيعات الإيرانية ، فترجمها كما هي إلى العربية ، وتمثل بها كما سبق أن ذكرنا في هذا الكتاب^(٢) .

وفي الرسالة المعزوة إلى تنسر ، رئيس الكهنة في عهد أردشير ، طائفة من هذه النصائح تذكر بنظيرتها في الأدب العربي مما عزي إلى بزرجمهر . ومن هذه النصائح الباقية من الأدب البهلوي النصائح أو « أندرزها » ، المعزوة إلى « آذرپاذمهرسپندان » ، موبدان موبد ، أو رئيس الكهنة في عهد شاهپور الثاني (٣١١ — ٣٨٠ م) ، وكذا نصائح الحكيم أشنر ، وهو شخصية أسطورية قديمة ،

(١) بيهقي (أبو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقي ، طبعة طهران ١٣٢٢ = ١٩٤٦ م ص ١٠٥ ، ٦٠٥ .

(٢) ص ١١٩ من هذا الكتاب .

ثم نصائح خسرو الأول ، وتسمى : « أندرز خسرو كوادان » ، وهو قبادان .
وكتاب ابن مسكويه : « چاودان خرد » في العربية صورة لهذه النصائح والوصايا
الإيرانية . ولا شك أن لهذه النصائح صلة بالكتب العربية المؤلفة في المواعظ
والآداب والحكم التي أوردها ابن النديم في « الفهرست » ، وهي كثيرة لا يتسع
المقام لسردها والتعليق عليها^(١) ، وكذا كتاب الأدب الصغير والأدب الكبير
لابن المقفع .

وقد أثر الأدب الإيراني القديم والأدب العربي معاً في أدب الحكمة عند الفرس
بعد الفتح ، مما نراه في بعض أشعار الشاهنامه للفردوسي ، وفي قابوس نامه ، الذي ألفه
كيكافوس بن اسكندر بن وشمكير المعروف بعنصر المعالي ، وسياست نامه لنظام
الملك ، وما إليها من الكتب الكثيرة . وإنما راج هذا الجنس الأدبي لدى
العرب بتأثير الإيرانيين القدماء ، ثم لدى الفرس من المسلمين فيما بعد ، لأن
النصائح فيه عملية غير فلسفية ، ولها مساس بشئون الحياة اليومية ، فهي أقرب إلى
طبيعة العرب الأولى التي كانت لا تميل فطرياً إلى التعمق في النظريات ، ثم إن
هذه الحكم مسوقة في أصلها مباشرة من غير قرائن مسرحية أو ملحمة طويلة ،
وهذا طابع شرقي للحكم ، وهو مخالف للطابع اليوناني ، وهذا مما يضعف احتمال
تأثير اليونانيين في هذا الجنس الأدبي .

ويلتحق بأدب الحكمة والسلوك السابق أدب الأقصوصات الشعبية ذات الطابع
الخالقي ، ومنها ما هو في أصله بهلوي ، مثل قصة اعتلاء أردشير العرش على حسب
كارنامك أردشير بابگان ، وهو كتاب عهد أردشير إلى ابنه ساپور . ولم يصلنا
شيء من هذا النص البهلوي . وصاحب الفهرست يحكي أن البلاذري قد ترجمه شعراً

(١) ابن النديم : الفهرست ، من ص ٣٠٥ س ١٩ إلى ص ٣١٦ س ٢٣ .

إلى العربية^(١) ، ويقرنه صاحب الفهرست بكتاب كيلة ودمنة^(٢) . وقد وصلت بعض أجزاء هذه الوصية إلينا ، وبخاصة الجزء الختامي منها ، في كتاب التنبيه ، وهو خاص بنبوءة زرادشت بهلاك الشريعة الزرادشتية والأمبراطورية الإيرانية في خلال ألف سنة من بعده^(٣) . وكانت هذه الأقصوصة من مصادر الدينوري والثعالبي والفردوسي . وتمت بصلة إلى هذا الجنس الأدبي الكتب التي ذكرها صاحب الفهرست ، مثل : « كتاب حديث اليأس والرجاء والمحاورة التي جرت بينهما »^(٤) ، « وكتاب الهنديين الجواد والبخيل والاحتجاج بينهما وقضاء ملك الهند في ذلك » ، ثم « كتاب الفيلسوف الذي بلى بالجارية قيطر »^(٥) ، والاسم الأخير محرف ، وصحته : مشك دانه وهي حبة المسك ؛ وقد سبق أن ذكرنا القصة وتأثير العربية فيها في الآداب الأوربية^(٦) .

وأما الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية في أسلوبهما الأدبي وتقاليدهما ، فتأثير العربية فيهما أوضح وأظهر ، كما يتضح ذلك بالنظر في الرسائل التي جمعها وألفها بهاء الدين محمد بن مؤيد البغدادي ، المتوفى حوالى أواخر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في كتابه المسمى : التوسل إلى التوسل^(٧) ؛ مما يطول بنا القول في مقارنته ، ونكتفي بتقرير التأثير العربي البالغ المدى فيه .

(١) الفهرست ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٣٦ س ١٥ — ١٩ .

(٣) المسعودي : التنبيه والإشراف ، ج ٨ ص ٩٨ — ٩٩ .

(٤) الفهرست ص ٣١٦ س ٤ — ٥ .

(٥) نفس المرجع ص ٣١٦ س ١٢ — ١٣ .

(٦) هذا الكتاب ص ٦٦ ، والكتاب نفسه مذكور في الفهرست أنه لإيراني (ص ٣٠٥ س ٦) باسم كتاب مسك زنانه وشاه زنان .

(٧) البغدادي (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى التوسل ، طبعة طهران ١٣١٥ (١٩٣٧) .

تلك أهم أجناس الأدب النثرية ، أما أجناس الأدب الشعرية فقد سبق أن ذكرنا ما يخص الحوار^(١) والوقوف على الأطلال منها^(٢) ، وكذا ما يخص أوزان الشعر^(٣) .

ونكتفي بأن نضيف أن القصيدة الغنائية في الفارسية سارت على نظام تطورها في العربية ، فكان الغزل فيها تابعاً للمدح ، ثم صار الغزل جنساً أدبياً مستقلاً ، ثم وجد الغزل الصوفي ؛ وإن كان الغزل الصوفي أكثر تنوعاً وأعمق معاني في الفارسية منه في العربية .

والشعر القصصي في القصص الطويلة انفردت به الفارسية بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً ، ولكن الأدب العربي أترفه في موضوعاته الدينية ، كقصة يوسف وزليخا^(٤) ، أو موضوعاته الفلسفية الدينية ، كقصة ليلى والمجنون ، أو في التيارات الفكرية الفلسفية التي غزته بتأثير الدين الإسلامي ، مما لا سبيل إلى شرحه هنا ، وحسبنا الإشارة إليه .

ومعلوم أن أدبنا الحديث اتصل بالآداب الكبرى العالمية ، وتأثر بها صنوفاً من التأثير أشرنا إلى بعض مظاهره في الفصل الثاني من هذا الباب . وهذه كلها نواح خصبة للبحوث المقارنة ، ندعو الباحثين إلا الإسهام فيها ، على نحو ما فعل كتاب الآداب الكبرى فيما يخص آدابهم ، كي يتسنى لنا أن نكتب تاريخ الأدب العربي على نهج أوضح وأقرب ما يكون من الكمال ، وأوفى طريقة وأكثر إفادة .

(١) وكان الحوار شعراً أو نثراً ، انظر ص ٢٥٧ — ٢٦٥ من هذا الكتاب ، ومنه المفاخرات للمقدسي ، والمناظرة بين السيف والتلمذ لابن الوردى ، وانظر كذلك بعض عنوانات الكتب في الفهرست ص ٣١٥ — ٣١٩ .

(٢) ص ١٩٥ — ٢٠١ من هذا الكتاب .

(٣) ص ٢٦٥ — ٢٧٠ من هذا الكتاب .

(٤) ص ٣١٢ — ٣١٣ من هذا الكتاب .

الفصل السادس

المذاهب الأدبية

تدخل المذاهب الأدبية في الدراسات المقارنة بوصفها تيارات فكرية وفنية واجتماعية ، تعاونت الآداب الكبرى العالمية في نشأتها ونموها . وقد مثل كل مذهب منها روح العصر الذي نشأ فيه خير تمثيل ، فكان فيه بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابه المفكرين كي يستجيبوا لمطالبه ، ويقودوا إمكانياته ، ويبلوروا مُثُلَه ، ويشاركوا في وجوه نشاطه الإنسانية . وهذه المذاهب لدى دعايتها وممثليها الحقيقيين ليست مفروضة عليهم من خارج نطاق الفن ، لأنها صادرة عن اقتناعهم وولائهم لروح عصرهم وإيمانهم برسالتهم الإنسانية فيه .

وقد ازدهرت هذه المذاهب في الآداب الغربية ، منذ أسفر عصر النهضة الأوربي عن الاستقرار الكلاسيكي ، بما ساد فيه من أسس فنية وفكرية .

وقد سبق أن أشرنا إلى كثير من مبادئ هذه المذاهب وأسسها ، تبعاً لدراستنا للمواقف والنماذج البشرية وتأثير الكتاب العالميين في مختلف الآداب ؛ ولكننا نتخذها هنا موضوعاً مستقلاً للدراسة . وأهميتها واضحة من ناحية تأثيرها العميق في أدبنا الحديث ، إذ لا نستطيع أن نفهمه حق الفهم ، ولا أن نتبع ، في دقة ، جوانب التجديد فيه بدون القيام بتلك الدراسة . وليست غایتنا هنا تفصيل القول في ذلك ، مما لا سبيل إليه في حدود هذا الكتاب . إنما نقصد إلى بيان سير المذاهب ، بما يجلو سعتها في مفهومها الكامل في الآداب الغربية ، لنشير بعد ذلك إلى مقدار إفادتنا منها . وقصداً إلى الإيجاز ، سنحتاج إلى إحالة القارئ

على بعض ما سبق أن قدمناه منها في ثنايا هذا الكتاب . والمذاهب الكبرى التي سنوجز فيها القول هي الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والپرناسية ، والواقعية والرمزية ، ثم الوجودية .

وقد سبق الإيطاليون إلى التمهيد لنشأة المذهب الكلاسيكي . فقد كثرت عندهم ترجمات فن الشعر لأرسطو عن الأصل اليوناني في القرن السادس عشر ، وكذا « فن الشعر » لهوراس ، وتوالت شروحيهما .

ثم ألفت كتب أخرى كثيرة ، عنوانها : فن الشعر ؛ وهي تنهج منهج الكتابين السابقين ، وتأخذ عنهما ، ولكن مع تأويل تبعد به قليلاً أو كثيراً عن المعنى الدقيق فيهما . ونشير هنا — من بين هذه الكتب الكثيرة — إلى كتاب « روبرتو » الذي نشر عام ١٥٤٨ م ، وعنوانه : شرح كتاب أرسطو في فن الشعر^(١) ، وهو أول هذه الكتب ؛ ثم كتاب مينتورنو : فن الشعر^(٢) ؛ ثم شروح سكاليجر Scaliger وكاستلفترو Castelvetro . وفي هذه الكتب جميعاً وضحت المبادئ الأولى للقواعد الكلاسيكية . فغاية الشعر هي الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية ، وأنه يتطلب التعلم والصناعة ، ويعتمد عليها أكثر مما يعتمد على الإلهام أو الموهبة ، مع شرح قواعد الأجناس الأدبية ، وبخاصة قواعد المأساة والملهاة في ضوء « محاكاة الأقدمين » ، كما سبق أن أشرنا^(٣) . وعلى الرغم من هذه الجهود في نقد الإيطاليين ، لم يتم نضج الكلاسيكية ، ولم ينتج الكتاب أدباً على حسب قواعدها ، إلا في اللغة الفرنسية في القرن

(١) انظر : Francesco Robertelli (ou Rogertello): *In librum Aris-totelis de Arte Poetica Explicationes*. (1548).

Minturno: *Arte Poetica* (1563).

(٢) انظر :

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٣ — ٢٩ ، ٣٢ — ٤٠ .

السابع عشر . وقد ألف « بوالو » في فرنسا كتابه : فن الشعر ، عام ١٦٧٤ م ،
أى بعد أن استقرت الكلاسيكية ، ولكنه كان خير من قعد لها ، ومثل في
شروحه روح العصر واتجاهاته على حسب مبادئها ، ولذا ساعد على استقرارها في
الأدب الإنجليزي بعد ذلك . وقد ترجم كتابه إليها ، ترجمة حرة ، الشاعر
الإنجليزي جون أولدهام John Oldham (١٦٥٣ — ١٦٧٣) . ومن قبل أثر
« بوالو » تأثيراً عميقاً في « جون دريدن » (١٦٣١ — ١٧٠٠) ومعاصريه ،
فساروا على نهج الكلاسيكيين الفرنسيين في أدبهم ونقدهم ، كما في محاوره
« دريدن » في نقد الشعر^(١) . وعليه وعلى « بوالو » اعتمد الإسكندر بوب
(١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، في رسالته في النقد^(٢) ، وهي رسالة شعر تعليمي ، فيها
يضع قواعد المسرحية محاكياً القدماء ، على نحو ما فعل « بوالو » . ولم يغب
عن عينيه مثال « بوالو » في كل ما نظم فيها . وقد سبق أن ذكرنا مسرحية
دريدن في موضوع كيوباترا ، وفيها يتجلى تأثير المسرح الكلاسيكي الفرنسي
في انوحدات الثلاث وطريقة المعالجة بعامة ، على الرغم من إعجاب دريدن
بشكسبير الذي كان خير من عالج هذا الموضوع في الأدب الإنجليزي قبله^(٣) .

وفي ألمانيا رست قواعد الكلاسيكية الفرنسية كذلك ، وبخاصة بعد
رسالة جوتشهيد Gottsched (١٧٠٠ — ١٧٦٦) في فن الشعر ونقده ،

(١) (1668) *J. Dryden: Essay on Dramatic Poesie* وهو في صورة حوار
بين أربعة أشخاص منهم Neander وهو الاسم المستعار للمؤلف نفسه .

(٢) انظر : (1711) *A. Pope: Essay on Criticism* وأهم فارق بين كلاسيكية
هؤلاء والكلاسيكية الفرنسية أنهم يحفلون بمحاكاة الطبيعة أكثر مما يحفلون بالغاية الخلقية .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٣٥٥ — ٣٦٥ ثم :

E. Legouis and L. Cazamian: *Histoire de la Littérature anglaise*,
Paris 1946, pp. 605, 610, 613, 619, 702, 704, 705.

وقد نشرت لأول^(١) مرة عام ١٧٣٠ م . وفي الكلاسيكية كلها تجلت الفلسفة « العقلية »^(٢) . ومن الناحية الفنية سارت الكلاسيكية على فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض ، وحافظت بعامة على الوحدات الثلاث في المسرحية على حسب تأويل الإيطاليين لها عن أرسطو ، وعلى نظرية « محاكاة الأقدمين » كما سبق أن ذكرنا^(٣) .

و « العقلية » عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال في الأدب ، إذ الأدب انعكاس للحقيقة ، وعندهم أن الحقيقة هي في كل زمان ومكان . والعقل هو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ويعزز القواعد الفنية الأخرى ، وهو عماد الخضوع للقواعد عامة . ثم إنه هو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة . ولا يصح أن يحاكي الأقدمون إلا بقدر اتباعهم للعقل . وقد ساعد « ديكارت » على إرساء قواعد العقل عند الكلاسيكيين ، ولكن أصل التأثير يرجع إلى شروح الإيطاليين لأرسطو من قبل . والعقل عندهم مرادف لصدق الحكم ، ويتنافى والخيال في معناه قديماً كما عرفوه عن أرسطو ، إذ الخيال غريزة عمياء ، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان . وعندهم أن الشعر المسرحي « لغة العقل » ، بل إن « سانت إفريمون » Saint-Evrémond عاب الشعر نفسه باسم العقل . وفضل عليه الفكرة الواضحة في النثر . وفي هذا المجال ازدوج تأثير « العقلية » الكلاسيكية والديكارتية معاً^(٤) . وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائي وهان شأنه ، وبخاصة في الأدب الفرنسي . وظلت الحال كذلك حتى الرومانتيكية .

(١) انظر كذلك : Aug. Dupouy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, pp. 15-16.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٢ — ٣٤ .

(٣) هذا الكتاب ص ٢١ — ٢٨ .

(٤) انظر مقالة لنا في فلسفة الصورة عند الكلاسيكيين في « المجلة » ، يولييه ١٩٥٩ .

والعقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحكم السليم ، ومن هذه الناحية اتخذه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة . وهم يعارضونه بالذوق الفردى ، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، فأساس الجمال فى الأدب « العقلى » أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان ^(١) .

وهم يترجمون « العقل » فى النقد بخلق الجماهير التى يتوجه إليها الشاعر ، وبعاداتها . وهذا هو معنى التطابق بين العقل وما سموه : « الذوق السليم » أو « مراعاة ما يليق » .

وجمهور الكلاسيكيين محدود أرستقراطى . فليس أدب الكلاسيكيين شعبياً . وكانت « جماعة الثريا » ^(٢) فى عصر النهضة أصرح فى دعوتها من الكلاسيكيين ، حين نصت على تحقيرها لسواد الشعب ، وقصرت الفن على الصفوة . وحتى فى الملمهة كان يقصد الكلاسيكيون إلى إرضاء السادة قبل البرجوازيين وسواد الناس . وهم يصرحون بأنهم لا يتوجهون إلا إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون ، إذ للشعر جمال لا تراه كل العيون . ويحقر الناقد الكلاسيكى « شاپلان » من شأن الشعب ، وينصح صديقاً له ألا يتوجه إلى سواد الناس ، لأنهم فى الحقيقة لا يمثلون الشعب ، إذ هم ثمالته . وإنما يجب أن يتوجه الشاعر إلى الصفوة والسراة . فإذا قال هذا الناقد فى موضع آخر إنه إنما يتوجه إلى الشعب ، فهمنا ماذا يقصد به ، كما يفسره هو ، إذ يقول إنه يقصد بالشعب « أعضاء المجالس النيابية (من الأرستقراطيين لذلك العهد) ، والفرسان ،

(١) طالما نص فى مقدمة المسرحيات الكلاسيكية على مدح العقل بهذا المعنى ، ويدافع عنه مولير فى مسرحيته : Critique de l'Ecole des Femmes, V, Sc. 3.

وانظر كذلك : Boileau: Art Poétique, Chant 1, v. 45-48 — II, 191-192.

(٢) هذا الكتاب ص ٢٤ — ٢٧ .

والسرارة لأنهم الذين يجمعون إلى المعرفة الذوق السليم»^(١)؛ كما كان ذلك الذوق مفهوماً عندهم .

وفي ظل القواعد الكلاسيكية راج الشعر المسرحي ، وضعف الشعر الغنائي ، واهتت الذاتية تحت سلطان المجتمع الأرستقراطي ، وقد ساعد أدبهم على دعم القيم والتقاليد السائدة .

وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين ، قامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، في إنجلترا أولاً ، ثم في ألمانيا وفرنسا ، ثم في أسبانيا وإيطاليا . والتيار الفلسفي الذي قامت عليه الرومانتيكية هو التيار العاطفي ، الممثل في الفلسفة العاطفية . وقد سبق أن أوجزنا القول في أسسها العامة وقابلائها بالفلسفة العقلية التي دعمت المذهب الكلاسيكي^(٢) .

وقد كان جمهور الرومانتيكيين هم الطبقة الوسطى أو الطبقة البرجوازية ، بغد أن كان جمهور أسلافهم يتمثل في الطبقات الأرستقراطية التي كان يعتمد عليها الكتاب الكلاسيكيون ، ويحرصون على نيل الحظوة لديها . وكانت قد نهضت الطبقة الوسطى في عصر الرومانتيكيين ، وتطلعت إلى نيل حقوقها السياسية والاجتماعية . فوجد فيها الكتاب جمهوراً يقرأ لهم ويمكنهم الاعتماد عليه ، والاكتفاء به بدلاً من الاعتماد على الطبقات الأرستقراطية . وقد كان هؤلاء الكتاب أنفسهم من صميم تلك الطبقات . ففضلوا أن يعبروا عن مطالب طبقتهم ويبلوروها ، ويعيشوا في صميم مسائلها ومشكلاتها ، على أن يظالوا يعيشون — كأسلافهم — على هامش طبقة أرستقراطية ليسوا منها . وأنفوا أن يقنعوا

J. Chapelain: *La Pucelle*, préface.

(١) انظر :

R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique en France*, وكذا: part I, chap. IV, V.

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٢ - ٤٢ والمراجع المبينة بها .

بمكان متواضع في المجتمع ، يعبرون فيه عن قيم لا تمثل حاجات طبقتهم الاجتماعية الملحة . على أن مسلكهم في ذلك كان يتفق والمشاعر الإنسانية . إذ كانوا يدافعون عن طبقة مهضومة الحق ، هي الطبقة التي نشأوا فيها . وهم على وعي بأنهم يقودون معركة التحرير ضد طبقات الطفيليين من الأرستقراطيين . فكان الأدب تمهيداً للثورة ومصاحباً لها ، عن حرية وإيمان برسالة الإنسانية . ففيه — على حد تعبير فكتور هوجو — : « تظهر إلهة الشعر من جديد ، لتستولي علينا وتقودنا ، باكية على ما في الإنسانية من بؤس ، تخلق في الذرى أو تهبط إلى الأعماق قارعة أو معزية . فترد الحياة جميعاً وضاء مشرقة ، بتحليقها ، وعصفها ، وبأنغام مزهرها منطلقة كإعصار من الشرر ، وبما لها من آلاف العيون في آلاف الأجنحة . وبفضل ذلك التقدم القدسي تسرى الثورة اليوم في الهواء والحناجر والكتب . وتأخذ الثورة بيد الحرية أختها ، فتجعلها تنفذ في كل إنسان من جميع مسامه . وبعد أن ملأت الشعب اعتداداً تحت التجاعيد القذية من الجباه ، وسمت بسواد الشعب المحقور . ثم أصبحت فكرة بعد أن استقرت حقاً »^(١) . وتجلي في أدب الرومانتيكيين — نتيجة للفلسفة العاطفية والتعبير عن مطالب الطبقة البرجوازية — الاعتداد بالفرد وحقوقه تجاه المجتمع ، مما استلزم لديهم قيام نوع من التعاون جديد ، بينه وبين مجتمعه ، يقصد فيه إلى الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية ، تمهيداً للقضاء عليها . فكانت موضوعات المسرحيات والقصص والأشعار الغنائية ذات طابع شعبي ، وكانت شخصياتها من سواد الشعب ، أو من الشعوب البدائية ذات الفضائل الفطرية . فإذا تحدثوا عن شخصيات أرستقراطية كان ذلك للحملة عليها والسخرية منها ، وتحميلها تبعة ماساد مجتمعاتهم من

(١) من قصيدة لفكتور هوجو يصور فيها فضل الأدب وأثره في الثورة من ديوانه :

« تأملات » Contemplations ؛ وعنوان القصيدة :

Réponse à un acte d'accusation vers 205-234.

مظالم^(١) . وطالما قصدوا إلى إغذار الفرد فيما يرتكب رغبة في تنبيه مجتمعاتهم إلى ضحاياه^(٢) . وكان عصرهم كذلك هو عصر نشوء القومية والوطنية في أوروبا . فأخذوا يحمون في أدبهم مآثر أجدادهم وصراعاتهم في سبيل حريتهم ، ويشيدون بذلك خاصة في القصص والمسرحيات . وحرصوا في هذه المسرحيات والقصص على وصف اللون، الحلى للعصر أو البلد الذي تجري حوادثها فيه . وهذا اللون الموضوعي قد حافظت عليه المذاهب الأدبية الأخرى التي تلتهم . وتمثل في الابتكارات السابقة كلها طابع الأدب الرومانتيكي من الناحية الاجتماعية المدعومة بالاتجاه الفلسفي العاطفي السابق الذكر .

أما من الناحية الفنية ، فقد اخترعوا قوالب فنية عامة تلائم مقاصدهم ، كما في جنس القصة التاريخية الذي سبق أن أوجزنا فيه القول^(٣) . وفي المسرحية خلطوا المأساة والملهاة فيما يسمى الدراما الرومانتيكية ، اقتداءً بشكسبير ، وقبضوا فيها على وحدة الزمان والمكان .

وقد نهض الشعر الغنائي نهضة عظيمة بفضل الرومانتيكيين ، لاعتمادهم بالفرد ومشاعره ، ولفهمهم الخيال على نحو يناقض ما كان يفهمه الكلاسيكيون . فالخيال عند الرومانتيكيين هو الذي يولد الصور ، والصور وسائل تجسيم المشاعر والأفكار . وقد كان الفيلسوف الألماني : « كانت » أعظم فيلسوف أثر في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال . وعنده أن الخيال ذو صلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا الدنيا ، ولستكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مشول الأشياء الحية أمامه . فإذا اقتصر على توليد

(١) انظر كتابي الرومانتيكية ص ١٠٨ - ١١٠ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٧ - ٣٨ ، ١٦٦ - ١٦٧ ، ٢١٧ ، ٢١٨ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢١٨ - ٢٢٠ .

ما مر بالحس — قبل — من مرثيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرثيات السابقة ، وهى فى ذاتها أصيلة لا عهد للمرثيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجى . وعلاقته بالحساسية والإدراك ليست علاقة خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد بين المعرفة فى أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة فى أعلى درجاتها بالإدراك . ولا تقيس المعرفة للانسان بدونه . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « قلما يعى الناس قدر الخيال وخطره »^(١) . ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولى ، وهو مقابل لما سماه « كانت » : الخيال الإنتاجى ، وهو ضرورى لكل إدراك علمى ؛ ثم الخيال الثانوى ، وهو الخيال الجمالى ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية . والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها^(٢) . وتردد مدام دى ستال — وهى أوا ، داعية للرومانتيكية فى فرنسا — صدى هذه الآراء التى مثلت تياراً عاماً أوروبياً لدى الرومانتيكيين بقولها : « فى داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية . وخیال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة »^(٣) . وقد كان للاعتداد بالخیال على هذا النحو أثر فى السمو بمكانة الشعر الغنائى ، على حسب ما يقول « هردير » : « الشعر الغنائى هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور فى أعلى درجات إيقاعه اللغوى » . وفى ذلك ولد الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث فى الأدب الأوروبى ، وضعف شأن شعر المدح التقليدى ، وهان الشعر الخلقى والتعليمى ، وفضل الشعر

(١) انظر : Martin Heidegger: *Kant et le Problème de la Métaphysique*, pp. 185-196.

(٢) انظر :

(٣) انظر : Mme de Staël: *De l'Allemagne*, 3e Partie, Chap. VIII.

الغنائى شعر المسرحيات الموضوعى ، تمهيداً لانصراف هذه المسرحيات إلى لغة النثر بعد الرومانتيكيين .

وفى داخل التجربة الشعرية تصبح كل صورة بمثابة عضو حى فى بنيتها الفنية . وهذا ما يسمى « عضوية » الصورة الشعرية . فالقصيدة وحدة عضوية تشبه وحدة المسرحيات العضوية^(١) . وتبعاً لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية ، أى ذات بنية حية ، تنمو بها من داخلها ، فى انساق تام نحو نهايتها . وهذه خاصة الشعر ، وبه يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة « لسنج » الألمانى (١٧٢٩ — ١٧٨١) فى كتابه : « لاوكون » Laokoon الذى صدر عام ١٧٦٦ — وهورمانتيكى فى فكرته هذه ، على الرغم من كلاسيكيته فى آرائه الأخرى — وعنده أن الرسم والنحت مبدؤهما مكانى لا زمانى ، فى حين مبدأ الشعر زمانى لا مكانى ، لأنه يجسم لنا الأفكار من خلال حركة القصيدة . وقد أعجب بقوله هذا « جوته » ، وهو من آباء الرومانتيكيين . ويقرر هذا المبدأ الفنى أيضاً « أوسكار وايلد »^(٢) ؛ فالقصيدة الغنائية ذات وحدة عضوية حية نامية^(٣) . وخاصة الصورة فى شعر الرومانتيكيين أنها شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية . ومنذ الرومانتيكيين تقرر أن كمال الشعر فى لغته التصويرية ، لا التقريرية العقلية . ولذا عيب الشعر الكلاسيكى ، — فيما يرى « كوليردج » — بأنه يضحي بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية . ويقول جُورج مور : « أوبئة العمل الفكرى وطفيلياته : تلك هى الأفكار »^(٤) . ومبنى الصورة على المشابهات الجوهرية التى

(١) مرجع « كوليردج » السابق ، الفصل الثامن عشر ، وكذا .

Oscar Wilde: *Works of...*, London 1949, p. 949.

Oscar Wilde: *Works of...*, p. 965.

(٢) انظر :

F. Kermode: *Romantic Image*, chap. V.

(٣) انظر :

(٤) المرجع السابق ، الفصل الثالث .

تثير المشاعر ، لا على المظاهر العرضية العابرة . والرومانتيكي ذاتي في صورته ، يصف الطبيعة والأشياء من خلال ذاته . فنفسه مرآة لما حوله ومن حوله .

ولذا كانوا يخلطون مشاعرهم بمنظر الطبيعة ، ويكثر من تشخيصها . وقد دعوا في صورهم إلى الأصالة ، بحيث يصدر الشاعر عن ذات نفسه في موقفه ، لا إلى ما حفظ في ذاكرته من صور . يقول شكسبير هوجو : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرئ كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوى في ذلك شكسبير ومولير ، وشيلر وكورني ... إن طفيلي العملاق لا يزيد عن أن يكون قزماً »^(١) . وقد أثر الرومانتيكيون أبلغ الأثر في الشعر الغنائي ، فنهضوا به ، وجددوا مفهومه ، وسنوافيه أصولاً فنية أثرت أعماق الأثر في شعرنا الحديث ؛ بل إنها — في كثير من نواحيها السابقة — أثرت في المذاهب الأدبية التي خلفتهم .

وحول منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ماتت الرومانتيكية في الآداب الكبرى الأوربية . وأخذ يخلفها مذهبان آخران : أحدهما المذهب الپرناسي ، وهو مذهب الفن للفن فيما يخص الشعر الغنائي ، ومذهب الواقعية أو الواقعية الطبيعية فيما يخص القصة والمسرحية . والأسباب الفلسفية والاجتماعية التي ساعدت على موت الرومانتيكية ، هي التي ساعدت على قيام هذين المذهبين في تلك الآداب . ولهذا كان بين هذين المذهبين وجوه شبه كثيرة ، على الرغم من الفروق الأخرى الجوهرية بينهما ، تبعاً للأجناس الأدبية التي شغلا بها .

فأما المذهب الپرناسي ، فهو نسبة إلى جبل « پرناس » باليونان ، موطن

الإله أبولو وآلهة الفنون في أساطير اليونان قديماً ، وهو المقام الرمزي للشعراء^(١) .
وكان قيام هذه المدرسة على أساس فلسفي مزدوج : إذ هو يعتمد من ناحية على
الفلسفة المثالية الجمالية ، وأعظم دعامة لهم من هذه الناحية فلسفة « كانت »
(١٧٢٤ — ١٨٠٤) ؛ ومن ناحية ثانية على الفلسفة الواقعية والتجريبية التي
سادت في أوروبا منذ حوالى منتصف القرن التاسع عشر .

وموجز ما يخص الفلسفة المثالية أن « كانت » كان أعظم من فرق بين
الجمال في ذاته والمنفعة . فالعمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة
الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل في سوى شكله . والحكم الجمالى يمتاز بخصائص :
أولها أنه يصدر عن رضا من الذوق لا تدفعه إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية
لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه ، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ،
وبخلاف الرضا الخلقى الذي يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفأكهة أو
بصورتها ، ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فناً . وثانى هذه الخصائص
أن الجمال تقومه الأذواق محسوساً ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وثالث
هذه الخصائص أن كل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها فيه ؛ إلا الجمال ،
فإننا نحس أمامه بمتعة تكفيها السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس
فيه سوى الجمال كان غاية في ذاته . فإذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع في
إنتاج فأكهة وقيمتها التجارية ، فإنه لا يفكر حينذاك في قيمتها الجمالية . وعلى
من يريد أن يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشىء الجميل دون أن يلتقى بالأشياء
لمثل هذه الغايات . وهذا ما يسميه « كانت » : « الغائية بدون غاية » في الشىء

(١) وقد جمع شعر أقطاب هذا المذهب في دواوين من عام ١٨٦٦ حتى عام ١٨٧٦ ،
أطلق على مجموعها اسم : « پرناس المعاصر » Le Parnasse Contemporain ، رمز
إلى أنهم يعنون كل العناية بكمال الصياغة الفنية للشعر الفنائى .

الجميل رابع هذه الخصائص أن الحكم الجمالي ذاتي ابتداء ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، أى من ناحية اشتراك ذوى الأذواق فيه دون حاجة إلى أقيسة منطقية أو تجارب عملية ، لأنه صادر عن الوعى الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . فالجميل موضوع متعة لا غاية لها ولا علاقة لها بالمنفعة المحسنة ، كما هو الشأن فى الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير^(١) . ويعد الفيلسوف الألمانى « هيجل » (١٧٧٠ — ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » فيما يخص معادلة الشكل الجمالى بالمضمون . ويهمننا هنا من ذلك أنه يرى أن السكالم الفنى فى تعادل الشكل بالمضمون على أتم صورة قد تمثل فى فن اليونان . وهى مرحلة السكالم التى لن يصل إليها الفن بعد ذلك أبداً^(٢) .

وقد أثرت هذه الفلسفة فى دعوة البرناسيين إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفى أن العصر الذهبى للشعر هو عصر الإغريق الذى لن يصل إليه الشعر أبداً .

وكان من أوائل من رددوا صدى هذه الفلسفة فى فرنسا هو « بنجامين كونستان » (١٧٦٧ — ١٨٣٠) فى « يومياته الخاصة » التى طبعت عام ١٨٩٥ ؛ ثم ظهرت عبارة « الفن للفن » فى محاضرات « فكتور كوزان » التى ألقاها فى السوربون عام ١٨١٨^(٣) — وفيها : « الشريعة لأمر الدين ، والخلق للخلق ،

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانت » المسمى Critique de Jugement — انظر كذلك :

Lalo (Charles): *Notions d'Esthétique*, pp. 56-58. — E. Bréhler: *Histoire de la Philosophie*, II, pp. 558-564.

(٢) انظر كتابى: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، صفحات ٣٦٠ — ٣٦٤ والمراجع المبينة بها .

(٣) وطبعت عام ١٨٣٦ بعنوان محاضرات فى الفلسفة : Cours de Philosophie .

والفن للفن ؛ ولا يمكن أن يكون الفن طريقاً للنافع ، ولا للخير ، ولا للأمنور القدسية ، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه .

وتجلى صدى هذه الفلسفة في آراء « تيوفيل جوتييه (١٨١١—١٨٧٢) » ، وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، إذ يقول في صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » : « نحن نعتقد في استقلال الفن ، فالفن ليس لدينا وسيلة ، ولكنه الغاية . وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى . ولم نستطيع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول في مقدمة قصته : الفتاة دي مويان^(١) : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ؟ إن غايته أن يكون جميلاً » . ويقول « لو كنت دي ليل » رئيس هذه المدرسة التي كانت قد تبلورت في مبادئها الكاملة بعد منتصف القرن التاسع عشر : « عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية في ذاته ، لانهائى . ولا يمكن أن يكون له صلة بأى إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التي تلتقى عندها طرق الفكر ، وما عداها يدور في دوامة من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية وغير المرئية ، فى صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تم عن عمق خبرة ، محكمة النسيج ، متنوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى ، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكري لا تتوافر فيه هذه الشروط نخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملاً فنياً ... ولذا كان على الشعر ألا يهتم بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ القطيعة كاملة بينه وبين

(١) انظر : Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1935).

الدهاء»^(١).

وفي أقوال « لو كنت دى ليل » السابقة ، نظهر الدعوة الصحيحة للمذهب
الپارناسى ، ففيها الحرص على استكمال النواحي الفنية للعمل الشعرى ، وفيها
كذلك ضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة للشاعر ، بحيث يكون عمله ذا أثر
فكرى وإنسانى . وإذا كان « لو كنت دى ليل » قد قطع الصلة بين الشعر
الرفيع وبين الدهاء فإنه لم يقطع تلك الصلة بينة وبين الصفوة ، وبينه وبين
الحقيقة والعلم . ومن هذه الناحية يتجلى تأثير الپارناسيين بالفلسفة الوضعية
والتجريبية .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب
الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وفي تلك الفترة
كانت قد عظمت ثقة الكتاب والنقاد فى العلم ، وأنه سيجل كل مشاكل
الإسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التى أسسها « أوجت كونت »
(١٧٩٨ — ١٨٧٣) ، والفلسفة التجريبية بفضل « چون ستيوارت ميل »
(١٧٠٦ — ١٨٧٣) ، إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ،
وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .
وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى تهمنى هنا : أن المعرفة المثمرة
هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ،
وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلم —
إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن أفكاره الذاتية السابقة^(٢) .

(١) انظر : Leconte de Lisle: *Les Poètes Contemporains* (1864), avant-propos.

(٢) انظر : E. Bréhier, *op. cit.*, II, chap. XV. وكذا :

Lalande: *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, article: Positivisme.

وأعظم ناقد أدبي يمثل هذه الفلسفة هو « تين »^(١). وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون. وقد كان « تين » يرى استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة. يقول في إحدى رسائله إلى معاصره المؤرخ : فرانسوا جيزو : « لسكل شيء موضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . ففي الحياة العملية للخلاق سلطانه المطلق ... ولكنني إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فإنني أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلاق أي سلطان عليهما »^(٢).

ويظهر صدى الفلسفة السابقة والنقد المتأثر بها في دعوة « لو كنت دي ليل » ، فهو يقول في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ : « إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا . فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنساني » . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية : « إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً ، أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما [الشعر في عهد الأول] بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية . وكان الآخر [العلم] هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التي كانت له في عهده الفطري ، أو بالأحرى :

(١) وقد شرحنا آراءه وفلسفته ، وتأثره بالعصر وتأثيره فيه ، ونقدنا نظريته ، في هذا الكتاب ص ٥٥ — ٦٣ .

Lalo (Charles) : *L'Art Loin de la Vie*, p. 100.

(٢) انظر :

قد استنفدها ؛ وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده هذه ، حتى يبعثها حية في الصورة الخاصة به . ثم يقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعمما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية ، وكل ما هو جوهري في أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعا » ^(١) . وذلك هو الأساس الفلسفي للبرناسيين .

أما الجمهور الذي اختاره هؤلاء ، فقد كان يتمثل في صفوف المجتمع الذي يغذون فيه النواحي الجمالية الرفيعة ، ويحيون المثل الإنسانية ببعث الصور التاريخية لعصور الإنسانية الماضية . وقد كان أكثر البرناسيين يتبعون المذهب الرومانتيكي في بادئ أمرهم ، ويشايعون دعاة التقدم الاجتماعي ؛ ولكنهم سرعان ما ضاقوا بسواد الشعب ذرعا ، فترفخوا عنهم في قنهم ، ليتوجهوا به إلى الصفوة . ويعبر « لو كنت دى ليل » عن هذا الشعور بقوله : « إنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعي الذي نعانيه من كل ما يهددنا في فننا بالموت ؛ ولكنه ، ويا للأسى ! ، بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سوى » ^(٢) . ولم يكونوا يقصدون بدعوتهم إلى الفن للفن سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة . فكانوا يضيقون ذرعا بوصف الرومانتيكيين لأهداف سواد الشعب ، وكذلك بوصف الاختراعات الحديثة التي تمخض عنها عصر البخار . يقول « لو كنت دى ليل » : « قلما تأثر بهذه الأناشيد والأشعار التي يوحى بها البخار والتلغراف الكهربائي ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التي لا صلة لها بالفن ، وهي بالأحرى تدلنا على

(١) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes Antiques* (1852), Préface.

(٢) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes et Poésies* (1855), Préface.

(٣) المرحم السابق .

أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . . وها قد اقتربت اللحظة التي يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا في الموت الفكري»^(١). فليس في دعوتهم إهمال لرسالة الشعر الإنسانية بهداية الصفوة إلى المثل العليا والعبر التاريخية، كما قد يتوهم.

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم في الأقطار النائية أو العصور الماضية. وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم؛ ولكن البرناسيين كانوا يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً. ذلك أنهم كانوا يتبحرون في التاريخ، ويحيطون بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية وديانها وأساطيرها وحضارتها. وكانوا يفعلون مثل ذلك في تصوير مناظر الطبيعة والأحياء في البلاد النائية. ويسجلون هذه المواقف التاريخية وهذه المناظر في صور موضوعية، لا تظهر فيها ذواتهم كما كانت عليه الحال لدى الرومانتيكيين. وهم في ذلك لا يبالون بسواد الناس. ولذا جاءت صورهم في كثير من أشعارهم ذات صبغة علمية، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمذنيات والعصور التي يصورونها. فرسالتهم موجهة - في فنها السكامل - إلى الصفوة. يقول رئيس مدرستهم مبيناً غاياتهم الإنسانية: «ليطمئن القوم، فدراسة الماضي لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد. وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء. وإضفاء الحياة المثالية على مالم تعد له حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بعث صور مجدية لا ثمرة لها»^(١).

وهم يوافقون الرومانتيكيين في العناية بالصور الشعرية في وحدتها العضوية، إذ هي روح الشعر في معناه الحديث؛ ولكن صورهم موضوعية، خلافاً لصور الرومانتيكيين الذاتية. ولا يعتقد البرناسيون في الإلهام. وميزة الشعر، عندهم، أن معم الشاعر مشاعره الخاصة في صور موضوعية، يلتزم الحميدة التامة إزاءها، كما يفعل

العالم في معمل تجاربه . وقد تعكس هذه الصور مشاعر الشاعر ، ولكن عن طريق غير مباشر . والقارىء هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور ، ويستنتج منها ما تشف عنه من معان إنسانية ومشاعر جمالية سامية المعنى . وأثرت دعوتهم إلى بذل الجهد لإكمال الصياغة الفنية في بعض الكتاب الواقعيين من أصحاب الأسلوب الرفيع ، كما هي حال « فلووير » في قصصه الواقعية ، مثلاً . وانتقل هذا الاتجاه العام إلى الأدب الإنجليزي ، واضحاً في مثل « سوينبرن » Swinburne (١٨٣٧-١٨٠٩) ، و « ولتر پيتر » W. Peter (١٨٣٨-١٨٩٤) — ولم يعمر هذا المذهب كثيراً في الأدب الفرنسي ، فسرعان ما خلفته الرمزية في الشعر كما سنرى^(١) .

وفي نفس فترة البارناسية ، بدأ يزدهر المذهب الواقعي ، والواقعي الطبيعي ، وهو ما يطلق عليه الواقعية الأوربية أيضاً . والنهضة العلمية للعصر ، والفلسفة الوضعية والتجريبية السالفة الذكر ، من الأسس المشتركة بين الواقعية والبارناسية ، على الرغم من أن الواقعية اتجهت إلى القصة والمسرحية . ولهذا وجدت مشابه بينهما : ففيهما نفس الدعوة إلى الموضوعية في الخلق الأدبي ، في وجه دعوة الرومانتيكيين الذاتية ؛ ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة الثائرة على شرور الحياة ، مع الثقة الكبيرة في العلم أنه سيحل جميع مشكلات الإنسانية^(٢) .

وقد دعا أصحاب المذهب الواقعي إلى تأليف القصة أو المسرحية على حسب

(١) قد ضربنا أمثلة للشعر الرومانتيكي ، وللشعر البارناسي ، في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثامنة ص ٤٧٩ ، ٤٨٠ — ٤٨٣ ونحيل القارىء إليها ، لضيق المجال هنا عن ذكرها .

(٢) انظر : Braunschvig: *La Littérature Contemporaine Etudiée dans les Textes*, p. 4.

الملحوظات الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وإنسانية بعد الدراسة الواقعية لها . فلا بد أن يختار الكاتب مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية . وشخصياتهم الأدبية مأخوذة إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتهما التي تهدد المجتمع بالانهلال ، وإما من العمال فيما يعانون من حيف وما ينشدون من إنصاف . فالواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم من الرومانتيكيين . ذلك أن تلك الطبقة كانت تتعرض للظلم في العصر الرومانتيكي ، فساعد أدب الرومانتيكيين على صعودها في الأرستقراطية الطاغية آنذاك ؛ ولكنها ، بعد أن تولت الحكم ، ظهرت فيها آفات كانت مجال تصوير الواقعيين ليدقوا ناقوس الخطر لتلك الطبقة ، ويحددوا القيم الإنسانية بما يلائم الوضع الاجتماعي الجديد . وعلى يد الواقعيين دخل العمال الأدب ، بوصفهم طبقة مهضومة الحق لعصرهم ، يدافع الواقعيون عن حقوقها ، ويتوجهون إليها .

والواقعيون يتخذون مادة تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ، ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية ، فهم يصورون الشر والآفات في تجاربهم ، لتنبيه المجتمع إلى تلافى إنتاج مثل هذه التجارب .

وقد زاد « إميل زولا » على مبادئ الواقعية مبدأ آخر ، هو أنه لا بد أن ينتهي الكاتب في قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه . فبعد أن يجمع الكاتب الحقائق كما لا حظها لملاحظة دقيقة ، ليضع بها لبنات بنائه الفني ، ويهيئ الأرض الطيبة التي تتحرك فيها شخصياته الأدبية ؛ « يأتي دور التجربة التي بها يحرك شخصياته في دائرة وقائع خاصة ، ليبرهن على أن توالي الحقائق يتم طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة في العلوم »^(١) . وقد ألف زولا — تطبيقاً

(١) قد تأثر إميل زولا بالعالم الطبيب « كلود برنار » في كتابه : « الطب التجريبي » . كما تأثر بالفيلسوف الناقد « تين » .

لمبدئه السابق — فى واحد وثلاثين قصة طويلة ، تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات ، هى أسرة « روجون ماكار » Rougon Macquart ، وقد انتهى فى هذه القصص إلى نتائج كان قد وصل إليها علم الوراثة لعصره . ولا فرق بين الواقعيين والطبيين إلا فى المبدأ الذى تمسك به زولا فى الانتهاء فى القصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل . والمبادئ بعد ذلك مشتركة بين الواقعيين والطبيين . على أن زولا نفسه يرى أى التجارب الأدبية لا يمكن أن تؤيد نتائجها جميعها علوم العصر ، لأن الظواهر الإنسانية من التعقيد بحيث لم يتوصل العلم بعد إلى الكشف عن كل أسرارها . وحسب الكاتب أن يبرهن على خطر النتائج التى يصورها من الناحية الاجتماعية ، لينبه المجتمع إلى أخطائه كيلا يقع فى مثلها ، وليتلافها فى المستقبل . ولهذا كثيراً ما يصرح الكتاب الواقعيون أنهم طبيعيون ، إذ هم مشتركون فى مبادئهم فيما عدا الفرق الدقيق الذى نبهنا إليه ، وهو فرق لا يتوافر فى العمل الأدبى إلا إذا كان الكاتب قد تعرض لقضية قال فيها العلم من قبل كلمته .

وأول من تأثر باتجاه العصر فى الفن هو الرسام « كوربيه » (١٨١٩—١٨٧٧) الذى دعا إلى الواقعية فى الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاعره نتيجة لنظره فى أمور مجتمعه ، وألا يغيب عن ذهنه أن المجتمع هو موضوع الفن ، إذ الفن تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد نقل دعوته تلك إلى مجال الأدب صديقه « شانفلورى » Champfleury (١٨٢١—١٨٨٩) فى مجموع مقالات عنوانها : « الواقعية » (١٨٥٧) . وبلغ بالدعوة قمتها « زولا » ، الذى تأثر أيضاً بكتاب « الطب التجريبي » لكلود برنار . وكان لزولا فضل توضيح « التجربة » — لأول مرة — فى الأدب ، توضيحاً يتمثل فيه روح العصر . وقد فرق بين الملاحظة والتجربة : فالملاحظة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية ،

كما هي ، دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية . فمثلا علم الفلك علم ملاحظة ، وعلم الكيمياء علم تجربة . فملاحظة الكاتب للأحداث في الطبيعة لا تكفي ، بل لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه بها الكاتب الظاهرة التي يلاحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريد بها . و الفرق بين القصة التجريبية والعلم التجريبي ، إذ لم يعرف — بعد — كل القوانين التي تتحكم في العاطفة ، ولا استطاع تحليل الشعور كما يشرح الجسم ؛ ولكن « زولا » يدعو مع ذلك إلى الاستقصاء في الملاحظة التي تتوجهها التجربة . ويرفض « زولا » أن يكون القاص مصوراً لا غير ، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل . والحيدة في الفن مستحيلة ، إذ لا بد للكاتب من « التجربة » ، أي إخضاع الحقائق لقانونها المنحكم فيها . وبهذا يغير التجريبيون الطبيعة دون أن يخرجوا من حدودها . فالفكرة التي تخضع الكاتب لها حقائقه ليست تحكيمية ، ولا خيالية محضة ؛ ولكنها عالمية ، غايتها التعريف بالطبيعة وبالمجتمع ، وهي تتيح للمؤلف أن يلحظ ويفهم ويخترع في ميدان حر فسيح . وغاية « التجربة » الأدبية كغاية التجربة العلمية : أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره ، بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل ، وإيجاد مجتمع خير من المجتمع القائم عن طريق التوجيه . ويقوم الكاتب في ذلك بأنبل الواجبات ، بكشفه عن مشكلات المجتمع ، وطرق العدالة فيه ، وبتصويره طرائق الجرائم والشر وأسبابها ، لتلافيها وعلاجها . فالتجريبيون دعاة للإخلاق الإنساني عن طريق التجربة .

والتجريبيون يكرهون أن يهتموا قصصهم بمغزى لها . فليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون . فهم يمرضون في قصتهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصي في صورة من

الصور . ويكفي الكاتب عرض الحقيقة موضوعياً لينبه المجتمع والمشرعين إلى خطرها ، كي يستنتجوا هم منها ما يشاءون . ومن يبق في خارج دائرة التجربة خاضعاً لعواطفه ، معتداً بأنه مركز العالم ، فهو شاعر ، أورمانتيكي . ولا فرق بين الرومانتيكيين والتجريبيين في أن كلا الفريقين يدعو إلى مثال . يقول « زولا » : « لأننا جميعاً مثاليون ، أى نشغل بالدعوة إلى مثال من وراء التصوير الفنى التجريبي » ؛ ولكن الرومانتيكيين يسلكون في الدعوة إليه مسلكاً خيالياً ذاتياً ضاراً ، فى حين يعمل التجريبي على توفير السعادة للإنسان بتصويره الفنى ، ليصبح — فيما بعد — سيد الطبيعة فى مجتمع عادل . والقصة التجريبية فى ذلك بمثابة بحث لتصوير مشكلات الإنسان والمجتمع . ولذا كان على الكاتب أن يعرف كل ما اكتشفه العلم خاصاً بالإنسان والمجتمع . ولا يحظر « زولا » على الكاتب أن يرجع إلى عاطفته وعقله فى كل ما لم يقل فيه العلم كلمته الفاصلة .

والواقعيون — بعامة — لا يحبون المبالغة فى العناية بالأسلوب ، لأنه وسيلة لا غاية . والأهمية كلها للمنطق ، وللطريقة التى تسود ترتيب الأحداث والتعبير عنها^(١) . وجمهور الواقعيين هم — كما قلنا — العمال أو البرجوازيون . وكانت طبقة العمال لعهدهم قد وجدت اجتماعياً ، وتتطلب من يعبر عن آمالها وآلامها وآفاتهما فى القصص والمسرحيات .

فإذا عالج أصحاب هذا المذهب موضوعات تاريخية فى قصصهم ومسرحياتهم قاموا بإحياء دقيق للعصر بعاداته وملابسه وميول أخلاقه وعاداته ، على أن يتصل الموضوع التاريخى بقضية أو مسألة من قضايا العصر ومسائله .

(١) كل ما ذكرناه عن « زولا » . آخوذ من مقدمة كتابه : القصة التجريبية :

E. Zola : *Le Roman Expérimental*, pp. 1-56.

و بفضل الواقعيين تمت للقصة نواحيها العامة الفنية كما استقرت في الآداب الحديثة جميعها . وكذلك الشأن في المسرحية .

والواقعية الاشتراكية تقوم على أساس فلسفي^(١) مخالف للواقعية الأوروبية ، ولكنها تتفق معها في أكثر النواحي الفنية . ومن أهم الفروق بينهما أن الواقعية الأوروبية واقعية نقدية تعنى بوصف التجربة كما هي ، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه ؛ في حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه ، فتتحا لمنافذ التفاؤل حتى في أحلك المواقف ، ولو أدى ذلك إلى تزيف الموقف بعض الشيء . ولا مجال هنا للتفصيل بينهما بأكثر من ذلك .

و ظهر مما قلنا أن الواقعية في أسسها الفلسفية ونقدها الأدبي لم تكن سوى القصة والمسرحية . وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى ظهر في الواقعية الاشتراكية اتجاه جديد يرمى إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية ، شأنه في ذلك شأن النثر . وصاحب هذه الدعوة هو « مايا كوفسكي » شاعر الثورة الروسية . وعنده أن الشعر الغنائي ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة . والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر في حلها » . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي . فقد سبق أن ذكرنا أن للشعر الغنائي غاية تتحدد في ضوء الفلسفة العامة للمذهب الأدبي ، كما هي الحال لدى الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين ؛ ولكن التجارب في الشعر الغنائي — على حسب ما يا كوفسكي — يجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً ، بل يكون وعيه مرآة

(١) قد شرحنا هذا الأساس الفلسفي ونقدناه في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . الطبعة الثانية ، الفصل الأول ، من الباب الثالث ، ٣٧٨ — ٣٨٧ .

للمجتمع وما يشغله من أمور عامة . وقد طبق « مايا كوفسكي » دعوته في شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة^(١) . وحوالي عام ١٩٣٥ ظهر صدى هذه الدعوة في فرنسا ، بين الشعراء الغنائيين الذين ضاقوا ذرعاً بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم^(٢) . وأثر ذلك ظاهر في اتجاه عام في الشعر العالمي الحديث ، تمثل في اختيار نوع خاص للتجارب ، وفي الموضوعية ، وفي التعبير عن الوجدان الاجتماعي ، إما عن طريق وصف الموقف وصفاً موحياً ، أو في عنصر قصصي .

وفي القصة والمسرحية أثرت الواقعية تأثيراً عميقاً في الآداب العالمية ، في الأسس الفلسفية والقواعد الفنية . وصاحبها مذاهب أخرى سنشير إلى أهمها ، لم تجدد كثيراً في الأسس الفنية ، وإن جددت في الأسس الفلسفية تجديداً كبيراً .

أما الشعر فسرعان ما خلف اليرناسية فيه مذهب جديد هو المذهب الرمزي استقر في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠ م . وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية . وقد ترك آثاراً عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم .

والرمز هنا معناه الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية . والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح . وللمذهب دعامة فلسفية في فلسفة « كانت » التي تفسح مجالاً لعالم الأفكار ، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صورته

(١) Charles Corcet: *La Litt. Russe*, Paris 1951, pp. 182-183.

(٢) انظر : Gaëton Picon: *Panorama des Idées Contemporaines*, pp. 413-414.

المنعكسة^(١) فينا . والشعر الرمزي ذاتي ؛ ولكنه ليس ذاتياً في المعنى الرومانتيكي ، بل في المعنى الفلسفي ، أي البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية . والرمزيون كالبرناسيين لا يحفلون بسواد الشعب والناس ، بل يتوجهون إلى الصفوة ؛ ولكنهم لا يستسلمون للإلهام كما هو شأن الرومانتيكيين ، بل يؤمنون بالصنعة والإحكام ، وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفني ، قصداً إلى السيطرة إليها عن وعي^(٢) .

والمذهب الرمزي رد فعل للبرناسية . فالرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس ، فلا يجرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات . وبينما صور البرناسيون صورهم الشعرية في صور تجسيمية ، ليربطوا بين الشعر والنحت والرسم ، عني الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في « سيولة » أنغامها . فلا جمود في الصور عندهم ، ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي . وقد تأثروا بالموسيقى الألمانية « فاجنر » ، لتوليد الإدراك الرمزي ، مما هو جوهري في موسيقى الشعر . يقول « ثرلين » في قصيدة له عنوانها : فن الشعر : « عليك بالموسيقى قبل كل شيء ... ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً ، وليكن شعرك مجنحاً ، حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى ... » .

ومن وسائلهم الفنية في ذلك الإفادة من تراسل الخواص ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصير المسمومات أنغاماً ، وتصبح المرثيات عاطرة ، لتوليد إحساسات

(١) انظر : B. Russel: *History of Western Philosophy*, pp. 731-734.

وكذا : M. Braunschwig: *La Litt. Franç.*, Vol. 3, pp. 23-42.

(٢) يطيل في هذا المعنى پول فاليري ، انظر مثلاً : *Existence du Symbolisme* في :

P. Valéry: *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, I, 686-705.

تغنى بها اللغة الشعرية ، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، ورائد هم في ذلك « بودلير » في قصيدته التي عنوانها : تراسل ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو عمد حية ، وتنطق هذه العمد أحياناً ولكنها لا تفصح ؛ ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلاحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة ، تتردد من بعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل ، وكالضوء^(١) . . . » . ويعبر عن نفس المعنى بودلير أيضاً في قصيدة أخرى^(٢) : « ياللتحوير الصوفي لجميع مشاعري المذابة في شعور واحد !! لتكون أنفاسه الموسيقى ، ويكون صوته العطر » . وبتراسل الحواس يتحول العالم الخارجى إلى مفهومات نفسية فكرية ، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً . وذلك أن العالم الخارجى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل .

ولهذا كانت يلجأ الرمزيون إلى نقل صور العالم الخارجى من موطنها المعهودة ، فى شبه تهوئش فكرى ، ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضعاً ، على نحو ما يعبر عنه « رامبو » : « رضت نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى فى جلاء مسجداً فى مكان مصنع ، وجوقة لضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير فى السماء ، وحجرة استقبال فى قاع بحيرة . . . فأجد فى النهاية أن هذا التهوئش الفكرى قد اكتسب صفة التقديس »^(٣) .

(١) انظر : Ch. Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, IV.

(٢) عنوانها : Tout Entière فى المرجع السابق ، القصيدة الواحدة والأربعين .

(٣) انظر : Arthur Rimbaud: *Oeuvres*, Lausanne, 1957, p. 247, sous le titre: *Alchimie du Verbe*.

ومن مبادئهم كذلك اللجوء إلى الصور الشعرية الظلية ، يحددون بعض معالمها ، لتركوا الأخرى تسبح في جو من الغموض الذى لا يصل إلى الإلغاز . كما يقول « قرأين » فى قصيدته السابقة الذكر : « أحب شيء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللاحدد » . والأهمية الأولى للظلال لا للألوان ، « كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب » .

ويلاحظ الرمزيون إلى الألفاظ المشعة الموحية ، التى تعبر فى قرائنها عن أجواء نفسية رحيمة ، كلفظ « الغروب » الذى يوحى فى موقعه ، مثلاً ، بمصرع الشمس الدامى ، والألوان الغاربة الهاربة ، والشعور بأن شيئاً يزول ، والإحساس بالانقباض ، وما إليها .

ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة فى الإيحاء كذلك ، مثل « السكون المقمر » و « الضوء الباكي » و « الأسماك الفضية » و « القمر الشرس » و « الشمس المرة المذاق »^(١) ... وكل تعبير منها فى موضعه مشع موحٍ بألوان الإيحاءات النفسية .

والرمزيون هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير الموسيقى فيه دفعات الشعور . فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية ، والشعر الحر من الوزن والقافية . وفى داخل القصيدة الواحدة تنوع موسيقى الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس . وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق . والوزن التقليدى الرتيب يخل بهذه الوحدة^(٢) .

(١) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة : « ضجيج الوادى » Le Dormeur du Val .

وقصيدة « السفينة السكرى » للشاعر « رامبو » .

(٢) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدب الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٣٩ — ٥٤٠ والمراجع المبينة هناك .

ويبغض الرمزيون الالهجة الخطائية ، بوسائلها التقليدية من إحالة وتهويل ، لأنها تنافي التعمق في تصوير المعاني النفسية الخبيثة في حنايا النفس^(١) .

ويلعب عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً في الصور الرمزية ، وفيها يختلط الشعور باللاشعور ، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس ، للإيحاء بمعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء ، يلقي الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها ولا تستوعبها .

وقد وضح من هذا الموجز في الرمزية أنها ليست — كما فهم بعض شعرائنا فيما يظهر من إنتاجهم — تشبيهاً حذف أحد طرفيه ، مع الاسترسال فيما يخص الطرف الثاني ، ولكنها تعتمد إلى تعبيرات وصور جزئية تتعاون في بنية القصيدة لتشف عن صورة نفسية دقيقة مستعصية ، تستثير أدق خبايا النفس ، وتتعاون فيها الوسائل الفنية السابقة كلها .

وقد نجح المذهب الرمزي في الشعر ، وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية ، ولم يسيئوا استخدامها بالذهاب إلى حد الإلغاز فيها . أما في المسرح والقصة فقد كان نجاح الرمزية ضئيلاً محدوداً . ومن أبرع من نجحوا في المسرحيات الرمزية « ماترلنك » البلجيكي ، وفي القصة « كافكا » التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية^(٢) .

وللتمثيل للشعر الرمزي ، نحيل القارئ على ما ترجمناه في مكان آخر من قصيدة : « السفينة السكرى »^(٣) لرامبو . ونضيف هنا مثالا آخر من الرمزية

(١) قصيدة : فن الشعر ، لقرلين ، السابقة الذكر .

(٢) للمسرح الرمزي انظر الفصل الأخير من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث الطبعة الثانية .

(٣) المرجع السابق ص ٤٨٥ ٤٨٧ مع تعليقاتنا عليها .

الإنجليزية قريب المنال في الفهم : قصيدة « ولتردي لامير » التي عنوانها :
« المتسمعون »^(١) . وهذه ترجمتها :

(ألا من إنسان هنا ؟ هكذا قال ابن السبيل ، وهو يطرق الباب المضاء
بالقمر ؛ وحصانه ، في الصمت ، يرعى العشب من أرض الغابة الغزيرة الأزهار .
وانطلق طائر من البرج الصغير ، من فوق رأس ابن السبيل ؛ ودق الباب ، مرة
ثانية ، وهو يقول : « ألا من إنسان هنا ؟ » . ولكن لم يهبط إليه أحد ؛
ولم يطل عليه رأس من حافة الشباك المورقة ، لينظر في عينيه الرماديتين ، في حين
ظل هو جامدا قلقا . ولكن كوكبة من الأشباح المتسمعة هي وحدها التي تسكن
آنذاك المنزل المهجور ، كانت تسمع ، في أضواء القمر الساكنة ، إلى الصوت
الوحيد الآتي إليها من عالم الناس ، محتشدة في الظلام يغشاها ضوء القمر الخافت ،
يتسلل إلى سلم الردهة الخالية ؛ يقظى منزعة مضطربة ، على صوت ابن السبيل في
وحدته . ولكنه شعر في قرارة نفسه بسر الأشباح الرهيب ، وبصمتها يجيب على
صيحته ؛ في حين يحول حصانه ، يرعى العشب الأسود ، دون سماء مورقة حاشدة
بالنجوم ؛ لأنه طرق الباب فجأة ، طرقات أشد في هذه المرة ؛ ورفع رأسه قائلا :
« قل لهم : إني جئت ، وإنه لم يجبني أحد ، وإني قد وفيت بالوعد » . ولم يعرف
المتسمعين أقل رعدة ، على كل كلمة من كلماته ، رنت أصداؤها في ظلال المنزل
الهاديء ، منطلقة من الإنسان اليقظ وحده في المكان . وقد سمعت الأشباح
صوت قدمه يضعه في الركاب ، ووقع حديد السنايك على الأحجار . وما أعمق
الصمت الناعم وقد طغى بمد أمواجه من جديد ، حين رجأت عنه السنايك
« الغائصة في الطريق » .

ورمزية القصيدة السابقة تبين في الجو العام الظليل الذي يطغى عليها جميعا .

فكل ما فيها مستسر؛ ولكن ظلالها شفاقة غير كثيفة . إذ أن منطقة مشاعرنا المثارة تخص تجربة من تجارب الحياة المألوفة . وفي القصيدة رهبة عالم ما وراء الطبيعة ، في حياته المكبوتة ، يكاد لا يستيقظ . ويتمثل في الأشباح غير المرئية تتسمع . فهل هي الأرواح التي عاشت في المنزل العتيق ، ولا تزال تعمده في غموض ورهبة لا تحديد فيهما ؟ ، ولكن قيمة هذه الأرواح ودورها في القصيدة من نوع رمزي . ووجه ابن السبيل أيضاً يفوق ما نعهده في الطبيعة . فهو محور المجهول كله ، واللغز الحيوي الذي نعانيه كل يوم على أثر من يمضون ، ولا يعودون . على أن تحاشي الوضوح والتحديد يترك في ذاكرتنا حواشي مبهمة رهبة أكثر تأثيراً ، لأنه يثير من رواسب الذاكرة منطقة اللا شعور . فهو بمثابة التجميع لذكرى مشاعر كثيرة عرفها الإنسان طفلاً ، وربما يكون قد نسيها وهو شاب في غمرة الحياة : من مثل الرعدة التي عرطنا في المداخل المظلمة للمنزل النائم ، وعجائب الخيوط القمرية تتسلل إلى الظلام الكثيف من خلال النوافذ ؛ وهمس الغصون السود دون سماء حاشدة بالنجوم ؛ والشعور بأن مخلوقات تتسمع إلينا ، بها يصير صمت الأشياء أكثر عمقاً ؛ والرجفة على طرق الباب فجأة أثناء الليل . وهذه كلها رواسب مشتركة للاوعي الجماعي ، كما أسفرت عنه الدراسات الحديثة في مدرسة فرويد وتلاميذه . وتفيد القصيدة من بعث الأصداء المضطربة القوية لهذه المشاعر الغامضة الموحية ، المعلقة في أجواء الماضي الظليلة .

وبراعة الشاعر في القصيدة كلها أنه أنطق ما لا يدرك ، وجعله ذا حياة وقوة أكثر مما نألف من القوى الأخرى ، وقد توغل به في الواقع النفسي الآسي الرهيب . وهذا ما نشعر به من قراءة القصيدة مترجمة في صورتها الرمزية العامة وصورها الجزئية المتآزرة كذلك على إيجاء واحد . وطبيعي أن الجانب الموسيقى

لا يمكن ترجمته ويرجع فيه للأصل^(١).

وقد أثرت الرمزية في الشعر العالمي الحديث كله أنواعاً من التأثير — ومنه شعرنا الحديث ؛ بل إنها صاحبت الاتجاه الواقعي في الشعر على حسب ما دعا إليه « مايا كوفسكى » وتابعوه كما أشرنا فيما سبق .

وأهم مذهب فلسفي أدبي استقر في الآداب الأوربية في القرن العشرين هو المذهب الوجودي : وهو كما يدل عليه الاسم يعنى كل العناية بالوجود الإنسانى . وترجع بذور هذا المذهب إلى الكاتب الدانمركى كيركاجورد Kierkagaard (١٨١٣—١٨٥٥) — وقد نمت آراءه وتعمق فيها الفيلسوفان الألمانيان : مارتن هيدجر الذى ولد عام ١٨٨٩ م ، وكارل يسيبرز المولود عام ١٨٨٣ — ثم شاع المذهب ، ودخل مجال الأدب ، وعمق في تأثيره وتعبيره عن روح العصر خاصة على يد فلاسفة فرنسيين على رأسهم : جبريل مارسيل ، المولود عام ١٨٨٩ م . وقد أوجد ما سماه : الوجودية المسيحية ؛ ثم سارتر الذى ولد عام ١٩٠٥ .

ومن المبادئ الأساسية التى أجمع عليها هؤلاء أنهم يخالفون من قبلهم من الفلاسفة فى أن فلسفتهم ليست تجريدية عقلية ، بل هى دراسة ظواهر الوجود المتحقق فى الموجودات . ولذا لا يشغل الوجودى باكتشاف الوجود المجرد ، عن تأمل منه فى الموجود ، بل بالوحدة التى لا تتجزأ من « وجود الموجود » ، أى الوجود الذى يحياه الإنسان . والوجود عندهم ليس مجرد خروج من الإمكانية إلى الواقع ، وليس مجرد الاستمرار فى حياة سلبية ، ولكن الوجود عندهم ذو معنى إيجابى به يحقق المرء ذاته فى عالمه . وهم يفرقون بين الوجود والكينونة . فالأحجار كائنة لأن وجودها إنما يظهر فى نطاق العملية الذهنية التى بها يدركها

(١) قد أفدنا فى بعض هذه الملاحظات من هذا المرجع :

Cazamian (Louis): *Symbolisme et Poésie, l'Exemple Anglais*, Paris 1947, pp. 236-240.

الإنسان . ولكن الإنسان موجود لأنه يتجاوز ذلك إلى إدراك ذات نفسه إدراكا يستلزم الصيرورة الدائمة : وهذه الصيرورة تستلزم الاختيار . فتحول الثلج إلى سائل بالذوبان ، والحديد إلى سائل بصره ، لا يكفي لمنحهما صفة الوجود ، لأنه تحول لا اختيار فيه . والاختيار يستلزم الحرية . ولهذا لا يتوافر الوجود الحق إلا للإنسان . ولا يتمتع الإنسان بصفة الوجود إلا إذا حقق هذا الاختيار عن حرية . فالوجود عمل دائم وتحول دائم .

والإنسان الموجود يشكل صورة وجوده باختياره عن حرية ، فوجوده سابق على ماهيته التي يحققها بذاته . وسبق الوجود على الماهية فارق جوهرى بين الوجوديين والسابقين عليهم من الفلاسفة جميعاً .

والاختيار بين الإمكانيات الكثيرة يستتبع المخاطرة . لأن الاختيار نوع من المجازفة . وهى تؤدي إلى نوعين من القلق : قلق من أجل تحمل المسؤولية الناشئة عن الحرية فيما اختاره الإنسان ، ثم قلق آخر على ما تركه الإنسان من إمكانيات باختياره ، إذ لا يمكن أن يختارها جميعاً . وهذا القلق شبيه بالدوار الذى يصيب المرء حين ينظر فى هاوية .

ولا مناص من الاختيار بما يستتبعه من مسئولية وقلق ، لأن المرء إذا إذاب وجوده فى أنواع وجود غيره من الناس ، وكان سلبياً ، فإنه يلغى وجوده . وإذا لم يتم له الاختيار خلفه ركب الحياة متردداً ضالاً . ولهذا كان لا بد له من الالتزام .

والالتزام تحديد الإنسان علاقاته بالآخرين وبالأشياء على حسب ما يمنحه إياهم من معنى . ومجال هذا التحديد مرتبط بقيود تضيق مجال الاختيار . فلا اختيار للإنسان فى مولده من أسرة معينة ، وفى بيئة معينة ، وفى قوى جسمية وعقلية

محدودة . فنحن ملتزمون قبل أن نلتزم . ولكن علينا أن نختار في هذه الحدود التزامنا الذى هو نتيجة الالتزام غير الاختيارى ، وإلا نحى وجودنا .

والظروف المعقدة التى يوجد فيها الإنسان — سواء كانت حدية نهائية لا اختيار للمرء فيها من قبل ، كعوامل الوراثة والبيئة والصفات الخلقية ؛ أم اختيارية يلتزم بها المرء لتحقيق وجوده فيما يتاح له من إمكانيات ليست نهائية — هى التى تؤلف ما يدعوه الوجوديون « الموقف » كما سبق أن شرحناه^(١) .

و « الالتزام » فى « موقف » يستتبع إدراك قيم إنسانية واجتماعية ، بها يتجاوز المرء موقفه لتغييره إلى ما هو خير . ولا يتحقق ذلك إلا بإحاطة الفرد بسلسلة من الأسباب والملايسات الخاصة التى يستشف منها صورة حريته الإنسانية . ولا يتوافر له الوعى بهذه القيم إلا إذا اشترك بهذا الوعى مع طبقة أو أمته أو قومه ، فيكون ثائراً فى جهوده الإنسانية المتآزرة مع جهود نظرائه . أما إذا انطوى على نفسه ، وقصد إلى تحقيق غايته الذاتية التى لا يشترك فيها مع بنى قومه أو طبقة ، فإنه يكون متمرداً . و فرق بين الثورة المشروعة ، والتمرد الذى هو غير إنسانى ، ومتناف مع القيم الإنسانية^(٢) .

ولهذا يسمى الأدب الوجودى القائم على الفلسفة الوجودية : أدب الالتزام ، أو أدب المواقف ، وفيه يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديداً تاماً . إذ لا قيمة مؤثرة للمبادئ التجريدية فى ذاتها ، دون ربطها بملايساتها ، ودون

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٨ وما يليها ، والمراجع المبينة بها .

(٢) هذا ما يشرحه سارتر فى مقاله الطويل : Le Mythe de la Révolution فى Situation III ثم فى كتابه : الوجودية ترعة إنسانية .

تخصيصها بموقف معين ، لأن تلك المبادئ في ذاتها هزيلة^(١) عندهم . ووجود الكاتب لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد للكاتب من الالتزام ، في صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه عصره من مسائل هي مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه . والوعى الحسى للكاتب يحتم اشتراكه في مسائل قومه ، ومسائل العالم من حوله ، كي يصور عالمه الذى يحيا فيه ، قاصداً إلى تطويره وخلقته خلقاً جديداً . ولذلك كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها الأدب والنقد الوجوديان هي : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، وتقويم هذه الرسالة من النقاد^(٢) .

وفي أدب الوجوديين لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة للجمال ليس له مضمون اجتماعى ملتزم . فموسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لها إلا في علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل في ذلك بين الشكل والمضمون . ومتى لم يتوافرا كلاهما في العمل الأدبى فهو سيء في أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعى خالص ، فإن « سارتر » يستثنى الشعر من الالتزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام^(٣) في ذاتها .

والخطر الذى يحذر منه هؤلاء الفلاسفة النقاد أن يصير الأدب نوعاً من

(١) هذا ما يشرحه « سارتر » في أول الفصل الثالث من كتابه : « ما الأدب ؟ » ، وقد ظهرت ترجمتنا العربية له .

(٢) قد شرحنا ذلك في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٩٢ — ٣٩٥ .

(٣) انظر : جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا :
I.C. Carloni et J.C. Filloux: *La Critique Littéraire*, pp. 105-109.

الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة تسخر لغايات غير إنسانية ، بدلاً من أن يكون وسيلة إصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته^(١) .

وقد أثرت الوجودية في الأدب والنقد الأوربيين بعامة ، حتى عند من ليسوا وجوديين . ومبادئها الفنية تتفق في كثير من نواحيها مع الواقعية الأوربية والواقعية الاشتراكية ، ولكن الأساس الفلسفي فيها مغاير في جوهره لهذين المذهبين .

ذلك موجز الاتجاهات العامة للمذاهب الأدبية الأوربية الكبرى . ووضح من هذا العرض السريع أن كل مذهب منها يعبر عن روح عصره ، أو عن اتجاه جوهري فيه من الناحية الاجتماعية والفكرية الفلسفية ، ثم إنه قد توجه بمسائله وتياره الفكري إلى جمهور آمن بقضاياه وحرص على تصوير مشكلاته .

وواضح أنه لم يقم في أدبنا القديم نظائر لهذه المذاهب ، على حسب ما شرحنا لها من معنى . فلم يكن يعنى نقادنا في القديم بوحدة العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكرياً وفلسفياً . وقد سبق أن بينا كيف أثرت المقامة العربية في الآداب الأوربية أنواعاً من التأثير كانت ثمرة لنضج النقد الأدبي وإحكام الصلة بينه وبين رسالته الإنسانية ، في حين بقيت المقامة العربية في مجال هين الشأن ، ثم ما لبثت أن انحرفت إلى المباحكات اللفظية وقضى عليها^(٢) .

ومن المقطوع به كذلك أننا في أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة ؛ ولكننا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً غير منهجي . وكان لا بد أن تتأثر بها ،

(١) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع في مواضع متعددة منه ، ثم خاتمته

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٢١٣ — ٢١٧ ، ٢٢٤ — ٢٢٨ .

ونسترشد بسنتها فيما نشدنا من تجديد بعدنا فيه كثيراً أو قليلاً من أدبنا القديم . وهذه هي السنة الرشيدة التي سارت وتسير عليها الآداب في عصور نهضاتها ، في أنها تأخذ وتعطى ، وتتحاشى الانطواء على نفسها خوف أن تقفر وتجذب ، كما سبق أن بينا ذلك في طبيعة عالمية الأدب^(١) . وفي هذا التأثير غير المنهجي بالمذاهب الغربية ، بدأنا بالتجديد في الشعر الغنائى ، ثم في المسرح والقصة .

وكان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية في الشعر الغنائى . ذلك أنه أعرق جنس أدبى ورثناه عن أسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى . وإنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقعيد . وفيما خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالثقیف ، ينشدون بلوغ الكمال فيها . وواضح أن التجديد في جنس موروث أيسر منألا من خلق أجناس أدبية جديدة .

وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائى تمشى على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) في دعوته في مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية ، وإلى صدق الشاعر في تجاربه ؛ ثم رأيناها في تجارب مطران نفسه حين يعبر عن آلامه تعبيراً أصيلاً ، جديداً في نوعه في الشعر العربى . إذ أنه يرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، ويقابل بين مناظرها وأحاسيسه ، كما فى قصيدته : « المساء » — وكذا فى التجارب ذات الطابع الإنسانى والاجتماعى . وفى قصيدته : « فى تشييع جنازة » ، يأسى على شاب انتجر غراماً ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعى على المجتمع أن تقف تقاليده وآفاته عقبة فى سبيل العواطف الصادقة ؛ وفى قصيدة : « الجنين الشهيد » ، يرثى لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة إلى ارتكاب جريمة لتتخلص من طفلها ؛ ثم فى قصائده

(١) انظر الفصل الأول من الباب الثانى من هذا الكتاب .

الموضوعية التي يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه في الوطنية ؛
وأخيراً في قصائده التي يصف فيها الطبيعة ، ويدرك فيها الحب على أنه دعامة
نظام الكون ، ففوة الجذب في الكون التي هي أساس نظامه ليست سوى تعبير
علمي عن الحب غير الواعي بين الأشياء من كواكب ونجوم وغيرها . وهذا الحب
روح الوجود كله ، ولكنه يباغ درجة الوعي في الإنسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية^(١) . وقد كان للرومانتيكيين
كذلك قصائد في قالب قصصي ، يتخذونها سبيلاً لبث آرائهم في المجتمع
ونظمه وآفاته^(٢) .

وقد وضحت نزعات التجديد أكثر من ذلك في أدب شكري والعقاد
والمازني ، وفي نقدهم ؛ كما اتضحت في أدب المهجريين ونقدهم كذلك . وعلى
الرغم من أن الأستاذ العقاد كان أكثرهم وضوحاً ، وأعمقهم نظرة في نقده
فيما نرى ، فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد لدى هؤلاء جميعاً في هذه
النقاط : الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر في رجوعه
إلى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته ،
لا يلجأ فيها إلى تقليد الأقدمين ومجارات الآخرين ، وكذلك دعوة الشاعر إلى
أخذ تجاربه نفسها من بيئته ، يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره . فليس له
أن يسخر منه المناسبات التقليدية التي لا يجد لها صدى في ذات نفسه ، أو التي

(١) كما وضع لعرضنا الموجز لقضايا الرومانتيكية في هذا الفصل ، وانظر كذلك كتابي:
الرومانتيكية ، الباب الثاني ، الفصل الأول والرابع .

(٢) كما في كثير من قصائد لامارتين وهوجو وموسيه وثيني . ومن بين هذه القصائد ،
مثلاً ، قصيدة « رولا » Rolla لألفريد دي موسيه ، وفيها يرثي الشاعر الفرنسي لحال
نتاة زلات بسبب الفقر ، وهي نفس قضية مطران في قصيدة الجنين الشهيد التي أشرنا إليها .

يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته ، ويجمع ذلك كله أنهم كانوا يدعون إلى الصدق الفني في التصوير ، ثم إلى صدق التجارب في الإيمان بموضوعاتها .

ثم كان لمؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال ، وأنه إنتاج الصور الصادقة ، وهي السبيل إلى وصف أعماق النفس وحقائق الكون . والخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه فلاسفة العرب القدماء ونقادهم . والصور الصادقة التي هي نتاج الخيال في معناه السابق لا تقوم على الشبه الظاهري الحسى ، ولكنها تثير شعوراً نفسياً يتجاوز هذه المظاهر . وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك ، كما وضح من موجز ما عرضنا من نواحي الرومانتيكية فيما سبق من هذا الفصل .

وأنواع التأثير بالرومانتيكية — على نحو ما ذكرنا — يرجع جأها إلى النواحي الفنية لا إلى النواحي الاجتماعية ، وليس وراءها إدراك فلسفى كلى يوحد ما بينها على نحو ما رأينا فى فلسفة الرومانتيكيين .

وفى الحق لم ينهض الشعر الغنائى فى الآداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتي أدتها المسرحية أو القصة . وإذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعى ، فإنما يرجع ذلك إلى فلسفتهم العاطفية العامة التى سبق أن أوجزنا فيها القول . وهى تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره فى وجه نظم المجتمع التى تنال من حقه . وقد كانت القصة والمسرحية هما الجنسین الأدبيين اللذين اضطلعا أولاً بعبد الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين . وقد رأينا من قبل كيف حصرت « البرناسية » رسالة الشعر الغنائى فى تصوير المثل الإنسانية العليا التى كانوا يتوجهون بها إلى الصفوة فى صورهم الشعرية الموضوعية . ورجعت الرمزية إلى الرومانتيكية فى منحها الذاتى ، ولكن على نحو فلسفى ، فاقصر الرمزيون فى شعرهم الغنائى على

الغوص في الجوانب النفسية الذاتية . ولما جاء الوجوديون حديثاً أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية . فلم يكن للشعر الغنائى رسالة اجتماعية شعبية في المذاهب السابقة إلا في ضوء ما تشف عنه فلسفة المذهب العامة من الناحية الاجتماعية ، كما كان عند الرومانتيكيين .

وقد تأثر شعراء « جماعة أبولو » في مجلاتهم (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) ، وفي دواوينهم ، بنزعات رومانتيكية ذاتية أو اجتماعية ، مع بعض النزعات الرمزية القليلة . وكانت نواحي التجديد لديهم بعامة أوضح في الإنتاج الأدبي منها في النقد الأدبي ، على عكس جماعة الديوان ، إذ ظهرت دعوات التجديد أقوى وأعمق في نقدهم منها في أدبهم .

ونذبه إلى أن مواطن التجديد في دعوات شعرائنا ونقادنا السابقين ، وهى تدور حول نواح فنية في جوهرها ، كانت من المواضيع المطروقة في الآداب الأوربية منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق في تلك الآداب بين الثقافة الإنجليزية والفرنسية في هذه النواحي الفنية إلا في تفاصيل لا مجال هنا لشرحها ، ولا تهمنا في بيان هذا التأثير . فتأثير مطران أو غيره في معاصريه أو لاحقيه لا يعدو أن يكون تنبيهاً للوعى الفنى ، كى يمتاح ذوو المواهب من الموارد الأصيلة في أدب الغرب . وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد ، فليس له بذاته أثر كبير في التأثير فيمن سواه . إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصيلة ، بل كان منهم من يجمع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية ، كإبراهيم ناجى مثلاً .

وشعرنا الغنائى المعاصر متأثر بحركات غريبة أحدثت من الحركات السابقة ،

ولكن هذا التأثير غير منهجي أيضاً^(١) . فعقب الحرب العالمية الأولى ظهرت في روسيا دعوة تحدد الشعر الغنائى غاية خاصة . وقد سبق أن ذكرنا أن الشعر الغنائى ذو غاية خاصة فى كل مذهب من المذاهب الأوربية فى ضوء فلسفة المذاهب العامة ، ولكن هذه الدعوة التى ظهرت فى روسيا تجعل الشعر الغنائى ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وقد نادى بها « مايا كوفسكى » كما ذكرنا من قبل . وظهر صدى هذه الدعوة فى شعرنا المعاصر : فى نوع التجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، إما بوضوح الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى . ولكن خرج شعرائنا المعاصرين فى الدعوة إلى الشعر الحر ، ترجع أسسها الفنية إلى الرمزيين فى فلسفتهم فى الإيجاء وطرقه ، وهم أول من دعا إليها فى الآداب الأوربية كما سبق أن قررنا . وكثيراً ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين : ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية ، كما أن واقعيتهم غالباً ما تختلط بالرمزية فى إيجاءاتها الفنية^(٢) .

وعلى الرغم من جهود التجديد الكبيرة التى اتصل بها شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، قد خالف كثير من الشعراء والنقاد المجددين دعوات تجديدهم فى أدبهم ، فنرى فى كثير من قصائدهم رجوعاً إلى الشعر التقليدى ، شعر المناسبات ، فى أخيلته وصوره . ولا يظهر فى كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كاملاً على نحو ما فهمها أصحاب المذاهب التى نقلوا عنها . وكثيراً ما يزاوجون فى تأثرهم بين مذاهب أدبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، أو الرومانتيكية والواقعية

(١) قد أهملنا الكلام عن المذهب السيريالى فى الشعر والقصة لضعف تأثيرنا به ، ولنا إليه عودة فى بحث مستقل .

(٢) انظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، صفحات ٤٨٢ — ٤٨٧ ، ٥١٩ — ٥٢٦ ، ٥٣٩ — ٥٤٣ والمراجع المبينة بها .

الجديدة . كما أن أتباع الواقعية الجديدة كثيراً ما لجأوا إلى تجارب اجتماعية لم تتجارب مع ذات أنفسهم ، رغبة في أن يعدوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ؛ وفي هذه الحال تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة في منافاتها للصدق الفني والواقعي معاً . وهذا أخطر ما تعرض له الشعر المطلق من ضعف في الأداء . فجاءت موسيقاه في كثير من الأحيان عاجزة عن تأدية وظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية أنها تشبيه كبير حذف أحد طرفيه ، فظهر في شعرهم حرصهم على تجديد لم تكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج عندهم فيه عقيدة راسخة إنسانية للشعر .

وفيما يخص المسرحية سبق أن بينا نشأتها في أدبنا ، وكيف تأثرنا فيها بالمذاهب السابقة في وقت معاً^(١) . ومن الأمثلة التي سبق أن شرحناها مثال شوقي في تأثره بالآداب الأجنبية في مسرحيته : مصرع كيلو باتراً^(٢) .

وسبق أن بينا وجوه تأثرنا كذلك بالآداب العالمية في نشأة القصة في معناها الفني ونموها^(٣) ، وأشرنا إلى تأثرنا بالقصة التاريخية في نواحيها الفنية والوطنية والقومية^(٤) .

والاتجاه العام في القصة والمسرحية معاً في أدبنا الحديث هو اتجاه نحو الواقعية ؛ ولكنها ليست واقعية خالصة ، بل يشوبها أحياناً نزعات رومانتيكية . ويعوز كتابها فلسفة عامة تعتمد عليها في وجهتها ، بحيث تؤدي رسالة إنسانية ، تمثل آلام العصر وآماله .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٩ — ١٧٩ .

(٢) هذا الكتاب ص ٣٥٥ — ٣٦٥ .

(٣) هذا الكتاب صفحات ٢٢٠ — ٢٢٣ ، ٢٤١ — ٢٤٦ .

(٤) هذا الكتاب ص ٢١٨ — ٢١٩ .

ويتضح من إشاراتنا المتكررة إلى مظاهر التجديد في أدبنا الحديث ، أن هذه المظاهر — على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبعته من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا أدبنا في الحديث بالآداب العالمية — لم تتبع تياراً فنياً متكاملاً واضح المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهوراً خاصاً يشاركونه آلامه وآماله ، ويؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم . وتلك هى النواحي التى استحققت بها نزعات التجديد العامة الأوروبية أن تسمى مذاهب ، فيما سبق أن شرحنا لها من معنى فى مطلع هذا الفصل .

وإلى حاجة كتابنا للتعلم والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية ، يضاف سبب آخر لعدم نشأة مثل هذه المذاهب الأدبية فى معناها الكامل لدينا : هو تأخر النقد الأدبى لدينا بعامة ، لرزوحه تحت عبء ما ورثنا من نقد قديم متخلف ، ولأن النقد الحديث فى جميع الآداب العالمية ليس سوى نقد مقارن ، يرجع فيه الناقد إلى ثقافته القومية ثم العالمية فى وقت معاً . ونحن أشد حاجة إلى ذلك فى أدبنا الحديث ، لكثرة مظاهر التجديد فيه ، ولوجوب رجعها إلى مصادرها العالمية ، والاستزادة من هذه المصادر بقدر ما يؤدى إلى السير قدماً بأدبنا نحو الكمال الفنى والإنسانى ؛ ولكن هذه الأمور البديهية لما تتضح بعد لدى كثير ممن يدرسون النقد أو يتصدون لدراسته .

هذا إلى ما بين كتابنا ونقادنا ، بعامة ، من جفوة أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبى والوعى العام الإنسانى به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويماً صحيحاً .

على أنه لا بد أن يتوافر لدى الجمهور نفسه وعى عام بالثقافة الأدبية ،

ورسالة الأدب الإنسانية ، كي يحفز هذا الجمهور كتابه إلى التعمق والبحث ، وإلى أن يشاركوا قراءهم فيما لهم من قضايا ومشكلات ، ثم لكي يكون هذا الجمهور بمثابة الحكم الرشيد فيما يعرض من خلاف بين النقد الواعي العميق ، وبين الكتاب المنتجين ، وذلك لتذهب الأعمال الأدبية الجوفاء ، ويمكث منها ما ينفع الناس و يساعد على دعم قيم الأدب الفنية والإنسانية . وقد رأينا أن لكل مذهب أدبي من المذاهب السابقة جمهوراً آمناً به الكتاب . وقد فرض هذا الجمهور نفسه على أولئك الكتاب . وهذا ما نحن في أشد الحاجة إليه . وسبيلنا إلى ذلك تنمية الثقافة الأدبية ، والنهوض بتعليم اللغة القومية وبخاصة في معاهد الثقافة العامة ، ثم في معاهد التعليم العالية ، وتقديم غذاء ثقافي صالح للجمهور عن طريق ترجمة روائع الفكر العالمى ، وتشجيع الفكر الواعى العميق المنهجى .

وسبق أن بينا وجه الخطأ فى الزعم بأن المذهب الأدبى يحد من حرية الكاتب . وفى شرحنا نفسه لهذه المذاهب ، وبيان وجه تمثيلها لمصورها ، ما يدحض هذا الزعم . وقد بينا أن مشاركة الكاتب فيما يضطرب به عصره أمر يفرضه عليه وعيه الرشيد وحرصه على أن يكون إنساناً ذا فائدة فى إنتاجه ، لا مجرد مستهلك يعيش على هامش عصره . وهذا أوضح ما يكون فى القصص والمسرحيات التى يخرج فيها الكاتب ، حتماً ، من نطاق ذاته ليصور تجارب اجتماعية ، كما وضعنا ذلك من قبل . أما الشغف الفنائى فلا مجال للإزام فيه . فلاشاعر أن يعبر عن ذات نفسه ، أو قضايا قومه . لأن طبيعة العمل الفنى فيه تجعل إلزام الشاعر أمراً خارجاً عن نطاق فنه .

وعلىنا أن نمهد للنضج الفنى — فى دراستنا الأدبية والنظرية عامة — بدراسة المذاهب الأدبية العالمية الكبرى دراسة عميقة شاملة ، وأن ندعو الكتاب إلى

دراستها كذلك . إذ لا بد لنا من التأثر بها إذا أردنا أن نوثق الصلة بين إنتاجنا الأدبي وجمهوره توثيقاً تدعّمه الفلسفة والفن ، لنخرج من دراستنا الواعية بمذهب عربي أدبي أصيل نسأير به روح العصر ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها في كفاح إنساني وقوي عام ، فيه تقابلور فلسفة مشتركة يصورها الكتاب في أدبهم ، لترسخ في وعي جمهورهم . وهذه هي فرصتنا لقيادة الوعي العربي إلى مثله العليا ، كي يتسابق للوصول إليها مع قاداته ، عن اقتناع وصدق وكرامة ، لا يهدده فيها طمع الدخلاء فيه ، ولا تأمر العادين عليه .

الفصل السابع

تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى

هذا أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن ، لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاماً ؛ ولكنه — مع حداثة نشأته — غنى بالبحوث التي تبشر بأنه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً في المستقبل . ذلك لأنه أيسرها منهجاً ، وأوضحها معالم ، وأكثرها في الوصول إلى غاية الباحث . فلا غرابة بعد هذا إذا كثرت فيه بحوث المبتدئين أول عهدهم بالبحوث في الأدب المقارن .

ومعلوم أن الأدب سجل مشاعر الأمة وآرائها . ومن هذه الآراء ما يتعلق بصلات هذه الأمة بغيرها ، وبالصور التي تكونها لنفسها عما سواها من الأمم بناء على هذه الصلات . ويهتم الباحث في هذا الباب بإبراز هذه الصور كاملة كما تنعكس في مرآة الأدب القومي لأمة من الأمم . وقد سبق أن بينا أن الباحث قد يقصد إلى شرح صورة شعب ما كما هي في مؤلفات كاتب واحد من كتاب بلد ما ، ومثال ذلك صورة مصر كما يراها جيرارد دي نerval ، Gérard de Nerval ، أو كما صورها فكتور هوجو V. Hugo من الكتاب الفرنسيين . وقد يقصد إلى بيان نفس الصورة ولكن في أدب بأكمله ، ومثال ذلك صورة مصر في الأدب الفرنسي أو الأدب الإنجليزي^(١) . ونوجز القول في بيان منهج البحث العام في هذا الفرع ، ونعقبه بمحدث عجل في صورة الشرق في الأدب الفرنسي ، ليتضح مدى ما لهذه البحوث من أهمية أدبية وإنسانية .

(١) راجع هذا الكتاب ص ١٠١ — ١٠٢

١ — ويبدأ الباحث ببيان الطريقة التي تكونت بها أفكار أمة ما في أدبها عن الشعب الذي يقصد إلى وصف صورته في ذلك الأدب . وللمهاجرين والرحالة من الكتاب فضل كبير في تكوين هذه الأفكار . فهم الذين ينقلون إلى أممهم ويصفون في أدبهم صور ما شاهدوا في البلاد الأخرى . وهم الذين يؤولون هذه المشاهد ويشرحونها بما يتفق وميولهم ، وبما يتمشى مع غايتهم ، وكما تمليه عليهم أحوالهم النفسية والاجتماعية التي سافروا أو هاجروا فيها .

فقد هاجرت « مدام دي ستال » إلى ألمانيا ضائقة ذرعاً بما تعانيه فرنسا من طغيان نابليون ، ومن تحككه في حرية الأفكار فيها . فكانت تنشد في هجرتها بلداً تتمتع فيه بتلك الحرية التي حرمتها في فرنسا ، فجاءت آراؤها في كتابتها مشوبة بنوع من المثالية التي تحلم بها أضفتها هي على كل ما رأت وما شرحت . وكان كتابها عن ألمانيا بمثابة « صلوات طريد ينشد ملاذاً في عالم مثالي »^(١) . وقد أثرت بإدراكها هذا في جيل من الكتاب والرحالة الفرنسيين . فظلت ألمانيا في إنتاجهم بلد الحرية الفنية في المسرحيات والشعر ، كما ظلت بلد الحياة المرحية الطليقة التي يتمتع أهلها بملذات الحياة في كنف حرية رحبة الآفاق^(٢) . وبالرغم من أن الصورة التي رسمتها مدام دي ستال لألمانيا كانت غير صادقة ومبالغاً فيها ، فقد ظلت ذات أثر بالغ في معاصريها ومن جاء بعدهم من أدباء النصف الأول من القرن التاسع عشر^(٣) .

٢ — وعلى الباحث في هذا الباب أن يتعرض لتحديد مارآه الرحالة من البلاد الأخرى . فلم تر « مدام دي ستال » ، مثلاً ، من ألمانيا غير رجال الأدب

(١) راجع : J. Marle-Carré: *Les Ecrivains Français et le Mirage Allemand*, p. 17.

(٢) المرجع السابق ص ٣١ — ٣٧ .

(٣) المرجع السابق ، الفصل الأول والثاني والثالث .

من المجتمعات الأرستقراطية في مقاطعة « ساكس » Saxe ، وغير رجال السياسة و بعض الفلاسفة في برلين ، وبمخالطتها هؤلاء تحدثت نظراتها الفاصلة في تصويرها لألمانيا^(١) .

وكذلك لم ير شوقي من أسبانيا إلا بعض المدن التي زارها زيارة عابرة ، ولم يهتم إلا بالحديث عن أسبانيا المسلمة وآثارها ، وقد عاش بثقافته وميوله في الماضي الذي تحدث عنه ، دون أن يعنى بتصوير البلاد وحاضر أهلها .

وعلى الباحث أن يرينا كيف رأى هؤلاء الرحالة البلد الذي رحلوا إليه ، وهنا يتعرض لشرح آرائهم فيه وتحليلها . ولكن دراسته من هذه الناحية ليست إلا وسيلة لتقويم صورة البلد الأدبية التي ارتسمت بفضل هؤلاء الرحالة في أذهان القوم .

٣ - ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة صدى آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم ممن تحدثوا عن نفس البلد أو أرادوا وصفه ، وتقديم نماذج بشرية لأهله ؛ أيا كان الجنس الأدبي الذي تحدثوا فيه عن ذلك من مسرحية أو قصة أو رسائل ... وترسم من كل ذلك أجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية . وقد تكون هذه الصورة مستوفية الأجزاء ، فيما إذا تحدث الكاتب عن المظاهر المختلفة للبلاد الآخر ، من مناظر طبيعية ، وعادات وتقاليد ، ومن طبائع ونظم ... ويغلب هذا على أدب الكتاب والرحالة من القرن التاسع عشر . وقد تكون الصورة التي رسمها كتاب بلد ما للبلاد الآخر ناقصة مبتورة ، كما هي الحال عند كتاب العرب ورحلاتها الذين لم يروا من أسبانيا إلا جانبها الإسلامي ، وظلوا يبيكون فيها الفردوس المفقود الذي نفي عنه أجدادهم^(٢) .

(١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ .

(٢) كما هي الحال في شعر شوقي مثلا ، راجع :

H. Pérès; *L'Espagne Vue par les Voyageurs Musulmans*, pp. 173-180 et passim.

ولكن الصور الأدبية التي تتكون على هذا النحو ، على أية حال من أحوالها ، قلما تكون صادقة أمينة في تعبيرها عن طبيعة البلاد ونفسية ساكنيه ، بل كثيراً ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها ، أو بتأويلات مبالغ فيها ، فتخرج بذلك عن حدود الواقع ، وتصير في مجلتها من خلق الآداب المختلفة .

ومن الواضح أن العوامل النفسية والاجتماعية تتضافر لخلق العناصر الهامة والأفكار العامة التي تلعب دورها في تكوين عقيدة شعب في شعب آخر ، فتصبغها بصبغتها حين تتكون ، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب . وقد تتغير تبعاً لتلك العوامل الصور الأدبية للشعوب إلى ما هو خير من الصور السابقة أو إلى ما هو شر منها . ونضرب هنا مثلاً فيه شيء من التفصيل بصورة الشرق الإسلامي في الأدب الفرنسي على توالي العصور :

ولقد انعكست للشرق الإسلامي صور مختلفة في الأدب الفرنسي ، تبعاً للعصور المختلفة ، ففي العصور الوسطى — التي سادت فيها النزعات الدينية ، وتحكم التعصب الأعمى — ظهر المسلمون في الأدب الفرنسي : ملاحمة ومسرحياته ، بصورة وثنيين لا خلاق لهم ، سرعان ما ينهزمون أمام أبطال المسيحية ، فيرتدون عن دينهم^(١) . وفي عصر النهضة انصرف الأدب الفرنسي عن الشرق الإسلامي وتصوير أهله ، وولى وجهه شطر الآداب القديمة اليونانية واللاتينية يستوحىها ويحاكيها^(٢) . ولكن الاهتمام بالشرق مالم يث أن احتل مكانه في الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فظهرت له فيهما صورة أخرى مخالفة لتلك التي سادت في العصور الوسطى . فالشرقي في أدب

(١) نجد هذه الصورة في مثل أغنية رولان La Chanson de Roland ، ومسرحية القديس نيقولا Le Jeu de Saint Nicolas .

(٢) راجع : P. Martino: *L'Orient dans la Littérature Française*, pp. 14-16.

هذين القرنين « جميل الطلعة ، طاق الحيا ، خصب الخيال ، اييب ، فيه طموح يشوبه بعض الغرور ... وهو طيب الشائل ، مهذب الخلق ، محمود العشرة ، كريم الضيافة . ثم إنه متسامح ، لا تعصب عنده ، يحترم حرية غيره في الاعتقاد مهما اختلف معه في العقيدة ... وهو محب للاستمتاع ، ميال إلى الكسل ، يؤمن بكثير من الخرافات ، ويخضع خانعاً لنير طغاة مستبدين من حكامه »^(١) .

وكان لما لقي الرحالة الفرنسيون من كرم الضيافة وحسن الاستقبال أثناء رحلاتهم في الشرق أثر كبير في إضفاء كثير من الصفات الحميدة على رجال الشرق من المسلمين . ولكنهم أطلوا في وصف تعسف الحكام وسوء استعاملهم لسلطانهم ، وفي وصف الطاعة المطلقة من الشعوب الشرقية الذليلة التي لا يرتفع صوتها باحتجاج . وقد اتخذ بعض كتابهم ذاك وسيلة لمهاجمة سلوكهم تحت ستار مستعار من الشرق ونظم الحكم فيه آنذاك . كما كان من أولئك الكتاب من هاجموا التعصب الديني ، وشنوا حرباً شعواء على العقائد السائدة ، متخذين من الشرق أمثلتهم في التسامح وحرية الاعتقاد^(٢) .

وقد لاذ الكتاب في ذلك الوقت أن يطلقوا نحيالهم العنان في وصف المرأة في الشرق وامتنانها ، وأنها أداة متاع لا يرعى لها حق ولا يقام لها وزن ، وطالما افتنوا في وصف قصور الأمراء الزاخرة بمجموع من النساء . وكثيراً ما كان موضع استملاحهم ومثار فكاهتهم « وصف تلك القطعان البيض من النساء يرعاهن قطعان سود من خصيان العبيد ، لهم عليهن سلطان مطلق في الحراسة ، وهم مع ذلك محقورون من ربات الخدور ، على حين خضوعهن لسلطانهم »^(٣) .

(١) المرجع السابق ص ٦١ — ٦٢

(٢) المرجع السابق ص ٦٤ — ٦٥

(٣) المرجع السابق ص ٦٩ .

وفي القرن التاسع عشر كثرت الرحلات الأدبية إلى بلاد الشرق ، واتسع أفق الرحالة في وصفهم لشعوب تلك البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم ، واهتموا كذلك بوصفهم لمناظر البلاد ، وما بها من آثار ، وما يسودها من نظم . ودخلت مصر في ذلك العصر في الأدب الفرنسي . فعنى الكتاب من الفرنسيين برسم صورة لها في أدبهم .

وامتاز رحالة القرن التاسع عشر من الأدباء بالتحري والاستقصاء في كتاباتهم ، وبالدقة في وصفهم . وكان لما كتبوا عن البلاد الأخرى قيمة كبيرة تاريخية وعلمية^(١) . ولكن الصورة العامة التي بقيت في الأدب الفرنسي عن مصر ، وعن شعوب الشرق بعامة ، ظلت مشوبة بكثير من مخلفات ما كتب الأدباء عن الشرق في العصور السابقة^(٢) .

ولم ينشد الرومانتيكيون في الشرق بعض المثل الطيبة في التسامح والحرية والكرم ، كما كان يفعل أسلافهم من كتاب القرن الثامن عشر ؛ بل نشدوا فيه ، على الأخص ، مواد بموضوعات أعمالهم الأدبية وصورها . مثلاً يقول فريدرش شليجل : « علينا أن نبحث في الشرق عن أسمى المواد والصور الرومانتيكية »^(٣) . فولع الرومانتيكيون — استجابة لنزعة خيالهم الطموح^(٤) — بوصف طبيعة الشرق الجميلة ومناظره العجيبة وشمسه الوضاعة المشرقة . وكان « فلوير » يذوب

(١) قد درس أستاذنا چون ماري كاريه الرحالة والكتاب الفرنسيين في مصر في مجلدين عنوانهما :

J. M. Carré: *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*.

(٢) راجع: O. Chakhachiri: *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1950.

(٣) مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لترجمته لديوان جوته الذي سماه : الديوان الشرقي للمؤلف الغربي القاهرة ١٩٤٤ ص ١ — ٢ .

(٤) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الثاني من الباب الثاني .

شوقاً إلى الشرق ليبحث فيه عن صور ، وتعروه لوعة إذا فكر قائلاً : « ربما لا أرى أبداً الصين ، ولا أنام أبداً على ظهر الجمال في خطاها المنظم ، ولا أرى أبداً في الغابة عيون النمر المتألقة جاثياً بين فروع الخيزران ! »^(١). وقد رحل كثير من الرومانتيكيين إلى الشرق ليحققوا هذا الحلم . وبقى عند كثير من لم يسافروا حنين واله إلى طبيعة الشرق العجيبة . وقد شبه « ألفريد دي فيني » روح الأبدية بطيب بعض مدن الشرق التي يتنسم عيورها من بعيد^(٢). وقد كان الشرق عند كثير منهم روضة منشودة تفيض بالروح والريحان . وتصور « فكتور هوجو » الشرق من خلال « ألف ليلة وليلة » ، فرأى فيه عالماً مشرقاً ساحراً . فهو « جنة الدنيا » ؛ وهو « الربيع الدائم مغموراً بوروده » ؛ وهو « الجنة الضاحكة ؛ ذو الخضرة المشرقة والخلجان الندية والأبراج القرمزية والدفء والخير ؛ وذو المنازل الذهبية والخيام المرجحة على ظهر القبيلة ؛ والعطور العبقة ، والأوراق الراحشة حول نوافذ من ذهب ، والنخيل دونها عيون الماء ، وطير اللقلق فوق منائر المساجد » . ويود فيكتور هوجو أن يجلس هناك في الليل « عينه على البحر ذي الأعماق ، في حين يفتح القمر الأصفر الشاحب مروحته الفضية فوق الموج »^(٣). ويمتاز الشرق عند فكتور هوجو بأن الله وهب أرضه « زهوراً أكثر من سواها ، وملاً سماءه نجومًا أغزر ، وبث في بحاره لآلئاً أوفر » . ويتخيل أن « سطوح مساكن البدو مليئة بالزهور كأنها سلات ورد » . ولم يمنع ما تردد عند الرومانتيكيين من طغيان تركيا واستبدادها أن يرسم خيال فكتور هوجو للأستانة صورة تكاد

(١) انظر : Pierre Martin: *L'Orient dans la littérature française*, Paris, 1906, p. 361.

(٢) ص ٤٠ من كتابي : الرومانتيكية .

(٣) مقتبسة من :

V. Hugo: *Les Orientales*, 1, IX; cf. O. Chakhachari: *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris 1950, p. 74.

تبارى بها باريس جمالا : « في البحر المتألق الحالك تنعكس السماء المحلاة بالنجوم في الليل ، وتبدو الأستانة الضاحكة وقد تنقب جبينها بالظلام ، راقدة فوق شط الخليج الذي يغمرها بموجه ، بين أضواء السماء وانعكاسها في الموج ، كأنها فوق أرض ذات نجوم ... فإذا رأيت قبابها الزرق كأنما صبغت السماء بلونها ، وآلاف الأهلة فيها تبدو كأنها تستمد من أشعة قمر الليل ، حسبت أنها المدينة التي شيدت أرواح الليل قصورها الصامتة في الهواء ، وتميز العين أبراجها بزواياها المرسومة ، ومنازلها ذات السطوح المستوية وسهام مساجدها ... ومناراتها بيضاء تنطلق مسلاتها كقلاع من العاج مزودة بأسنة الرماح . وعلى القصر العتيق المتميز بجدرانها مائة قبة من القصدير ، تتلألأ في الظلام كأنها خوذات العمالقة »^(١).

ويشيد « تيوفيل جوتييه » بالنيل ، ويهون من شأن نهر السين حين يقارنه به ، في حوار له بين المسلتين : مسلة باريس ، ومسلة الأقصر^(٢) ، فيقول على لسان مسلة باريس المصرية : « السين أشبه بميزاب شوارع أسود اللون ؛ نهر دنس تؤلفه عدة جداول ؛ يدنس قدمي التي كان يقبلها في فيضاناته النيل ، أب المياه ؛ النيل ذلك العملاق ذو اللحية البيضاء ، المتوج باللوتس والخيزران » .

وهذه الصور كلها تختلط فيها الحقائق بالمزاعم ، ودلالاتها على مشاعر قائلها أحق بالتقويم ؛ ولسكن صدى هذه الصور الأدبية في نفوس الشعب عظيم . ومهما كان في الصور الأدبية في القرن التاسع عشر من جانب رومانتيكي ، فهي ، على

(١) قصيدة : Les Têtes du Sérail في :

وكذا المرجع السابق ص ٧٠ — V. Hugo: *Les Orientales*, III.

(٢) عنوان هذه القطعة الشعرية هو : حنين المسلتين Nostalgies d'obélisques ، يقصد المسلة المصرية الموضوعة في ميدان الكونبكورد في باريس ، ومسلة الأقصر ، ويتخيل بينهما حواراً شعرياً طويلاً له دلالة على نفس الشاعر وخواطره الرومانتيكية في ديوانه :

T. Gautier: *Emaux et Camée* (1852)

أية حال ، أكل من نظيرتها في العصور السابقة عليها في الأدب الفرنسي .
وعلى الرغم من أن نقطة البدء في هذا الباب لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب ،
إذ أن شرح صورة بلد ما في ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبي ، ولا تكشف عن
الصلات العقلية بين الكتاب ؛ على الرغم من ذلك ، ليس القصد هنا — كما
يتضح من شرحنا السابق — هو بيان هذه الصورة الأدبية في ذاتها ، ولكن
شرح الأفكار العامة التي تضافرت على تكوين هذه الصورة في أدب ما .
ويستلزم هذا الشرح بيان الطريقة التي تكونت بها ، ويستلزم كذلك الكشف
عن تأثير البلاد الأجنبية في الكتاب بمناظرها وعاداتها وآثارها ، ثم بثقافتها
المتعددة الألوان ، مما يربط بين الآداب المختلفة ، ويكشف ، صالة الكتاب
في مصادرهم . فحين عرفت مدام دي ستال الفرنسيين بألمانيا ، عرفت لها بأنها
موطن جوته Goethe وشيلر Schiller وشيلجل Schlegel ... فكان لهؤلاء
الكتاب على أثر ذلك شهرة واسعة لدى كتاب فرنسا وشعبها . وبهذا يؤدي
البحث في هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع
لهذه المصادر كما سبق أن شرحناها^(١) ، كما يؤدي ذلك إلى بيان الطرق التي مهدت
للتأثير والتأثر الأدبيين ؛ هذا إلى الخدمات التي يؤديها لتاريخ الأدب ببيان تطور
الأفكار العامة فيما يخص البلاد الأخرى على حسب عصور الأدب المختلفة ، مع
الكشف عن العوامل التي ساعدت على هذا التطور .

ولا بد للباحث في هذا الباب — مع شرحه للصور التي كونها شعب ما
في أدبه عن بلد أو بلاد أخرى — أن ينقد هذه الصور ، ويبين ما فيها من صواب
وخطأ ، ويشرح أسباب الخطأ فيها ، ويدعو إلى وضع البلد أو الشعب موضعهما
الصحيح من أفكار الأمة وأدبها .

(١) راجع هذا الكتاب ص ٣٤٣ — ٣٤٨ .

ولا يخفى أن للصور الأدبية للشعوب — كما تنعكس في مرآة آدابها — تأثيراً عميقاً في علاقاتها بعضها ببعض ، أياً كان نوع تلك العلاقات ؛ ولها كذلك تأثير على عقول قادة الأمة من الساسة والمفكرين في تكوين رأى عام قد ينتج عنه اتجاه خاص في علاقاتها مع غيرها . وكل هذا من نواحي النشاط الأدبي في الميادين الدولية . ويهتم الأدب المقارن بالكشف عن هذه النواحي من الوجهة التاريخية ، وبيان مظاهرها المختلفة على مر الأجيال . وبهذا يمهّد الأدب المقارن لكل أمة أن تعرف مكانتها لدى غيرها من الأمم ، وأن ترى صورتها في مرآة غيرها من آداب الشعوب ، ويتاح بذلك لها أن تعرف نفسها حق المعرفة ، وأن تحاول تصحيح وضعها أو الدفاع عن نفسها . وبذلك تتهيأ الفرصة للتعافف الحق والتعاون الصادق بين الشعوب .

خاتمة

الأدب المقارن والأدب العام

وهكذا تم ميلاد هذا العلم بعد أن مهد له في أوروبا تمهيداً طويلاً مختلف الباحثين في النقد الأدبي وفي تاريخ الأدب . ولم يكن لينخرج إلى عالم الوجود لو لم تتطور البحوث في هذين الفرعين من فروع علوم الأدب . فقد كان هم شراح الأدب ونقاده في أوروبا قبل القرن التاسع عشر هو عرض النصوص وبيان صورها البلاغية ووجوه صياغتها اللفظية ، استطرافاً لها ورغبة في النسج منوالها ، ولاستخلاص دروس عملية وقواعد عامة منها ، لبكى يحثيها الأدباء ومن ينهج نهجهم . وتلك وجهة عملية فنية أبعد ما تكون عن النظرة العلمية التاريخية . كما كان شغل مؤرخي الأدب هو عرض حياة المؤلف دون أن يعنوا بربطها بإنتاجه ، وإن لم يفتهم أحياناً ذكر نماذج من مؤلفاته مع شرح لبعض ألفاظها ومعانيها . وقد بينا كيف تطورت النظرة في هذين العلمين : تاريخ الأدب ونقده في القرن التاسع عشر ، نتيجة للحركة الرومانتيكية وللنهضة العلمية . وكان أساس هذا التطور الاعتداد بالحقائق التاريخية أساساً لشرح الإنتاج الأدبي ، وكان مظهره واضحاً في التحليل الدقيق البصاق للنصوص الأدبية وحالة مؤلفيها وثقافتهم ومنزلتهم في مجتمعاتهم وفي شعوبهم ، ثم في الدراسات التركيبية المبنية على هذا التحليل الدقيق . فلم يعد هناك مجال لإلقاء القول على غواهنه في القضايا العامة وفي الحقائق الأدبية في تعميم سريع لا تعمق فيه ، بل أصبح التخصص والاستيعاب أساساً لكل بحث منم . وصار لزاماً على كل باحث تحديد ميدان بحثه في مسألة واحدة ، أو في مؤلف ، أو في كتاب أو في فكرة ، لكي يتاح له أن يتعمق في بحثه ، ويحلل النصوص الخاصة به ، ويستقرى الحقائق التي مهدت للإنتاج الأدبي ، ويضع ذلك

الإنتاج موضعه من تاريخ أدب الأمة التي نشأ فيها ، ومن حياة مؤلفه ، مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التي لا يشوبها تخمين ، ولا تقف عند المظاهر العابرة . وهنا وجد نقاد الأدب ومؤرخوه أنفسهم أمام مسائل لا بد من التعرض لها لكي يكمل استقصاؤهم ، ويستوفى تعمقهم فيما هم بصدد من بحوث . ويتطلب بحث هذه المسائل الخروج من نطاق الأدب القومي إلى الآداب الأخرى ، لبيان علاقاتها المختصة بالكاتب الذي يدرسونه ، أو بالموضوع الذي يعالجونه ، أو بالتيار الفكري لشرح منابعه ، أو بالمذهب الأدبي الذي كان مصدره في غير أمتهم ولكن كثرواده منها . . . وهنا شعر الباحثون بالحاجة الملحة إلى فرع جديد من فروع البحث في تاريخ الأدب يكون ميدانه هذه العلاقات الأدبية الدولية المعقدة المناحى والمختلفة الأشكال والتي تربط الأدب القومي بالآداب العالمية الأخرى . فكانت نشأة الأدب المقارن على نحو ما فصلنا بفروعه الكثيرة وميادينه المتعددة .

ولا يزال هذا العلم محل عناية من كبار الباحثين في الآداب الأوربية ، الذين يعنون بالكشف عن صلات أدبهم بما سواه من الآداب ، وبتفصيل المظاهر المختلفة لهذه الصلات . وبذا كان لكل ميدان من ميادين الأدب المقارن فرسان في هذه الآداب ، جالوا فيه جولات عادت بطيب الثمرات على تاريخ أدبهم القومي وبيان مكانته من الآداب العالمية . ولكن لزال الميادين في جملتها متفاوتة فيما بينها ، فبعضها أكثر رواداً وأعظم رواجاً من البعض الآخر ، وبعضها كاد ينتهي الباحثون منه في بعض الآداب ، على حين البعض الآخر في مرحلة البدء في الدراسة فيه .

ولا يساور علماء الأدب المقارن — على اختلاف لغاتهم وميادين بحوثهم — أدنى شك في خطر هذه البحوث وبعد أثرها . وهم على إيمان وثيق بما أفادهم

التاريخ من أن كل أدب لا يستطيع أن يعيش بمعزل عما سواه من الأدب دون أن يصيبه الوهن والذبول ، ومن أن أجمل نواحي الأدب القومى قد تعتمد فى مصدرها على لقاح أجنبى يساعد على ازدهار تلك النواحي فى الأدب القومى . هذا إلى أن من فروع الأدب المقارن ما يساعد على فهم الأمة لنفسها ، برؤيتها صورتها فى آداب غيرها ، وتلك دروس ذات عظات بالغات فى تربية الشعب وتبؤته مكائته بين الشعوب .

وقد توجت جهود الباحثين فى هذا العلم بتكوين «الجمعية الدولية لتاريخ الآداب

الحديثة» : La Comission Internationale d'Histoire Littéraires

moderne فى أغسطس عام ١٩٢٨ . وغايتها : «تهيئة اتصال دائم بين العلماء ، ومعاونة الباحثين ومساعدتهم على الاجتماعات ، وتسهيل البحوث ، وتهيئة وسائلها الكاملة ، والنهوض بالدراسات التاريخية الأدبية بكل وسائل النهوض»^(١) .

وقد رأس هذه الجمعية حين تألفت المرحوم بالدنسبرجيه Baldensperger ، وكان سكرتيرها العام المرحوم فان تيجم P. Van Tieghem ؛ وكلاهما من علماء الأدب المقارن الفرنسيين والمبرزين فى بحوثه . وقد عقدت الجمعية خمسة مؤتمرات دولية ، أولها فى بودابست عام ١٩٣١ ، وثانيها فى أمستردام عام ١٩٣٥ ، وثالثها فى ليون عام ١٩٣٩ ، ورابعها فى باريس عام ١٩٤٨ ، والأخير فى فلورنسا عام ١٩٥١ . وكانت بحوثها قسراً على التاريخ الدولى للآداب الأوربية . وهى بحوث من صميم الأدب المقارن . وقد اشترك إقليم مصر فى بعض هذه المؤتمرات . وقد أصبحت الجمعية السابقة فى رعاية الهيئة الدولية للتعاون الثقافى والاجتماعى Unesco التابعة لهيئة الأمم المتحدة^(٢) . وذلك لأهمية ما تقوم به تلك

(١) راجع : Actes du Quatrième Congrès International Littéraire et de Littérature Comparée, Paris, 1948, p. 9.

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

الجمعية من بحوث لها أثرها في تقريب الثقافات وشرح الاتجاهات الإنسانية للآداب ، وهو مقصد هام من مقاصد تلك الهيئة الدولية .

ولكن الأدب المقارن — على عظم ما بذل فيه من جهود ، وعلى تفرع ميادين البحث فيه — بقي قصراً على بحث الصلات بين قليل من الآداب في علاقاتها بعضها ببعض تأثيراً وتأثراً . وموضوعات الأدب المقارن غالباً ما تكون محدودة بطبيعتها . فكثيراً ما يقصد فيها إلى دراسة كاتب واحد ، أو مؤلف من مؤلفاته ، أو مسألة من المسائل ، أو فكرة من الأفكار . وكلما يتجاوز الباحث في ذلك حدود أدبين أو ثلاثة . هذا إلى أن غاية الباحث في الأدب المقارن هي إلقاء ضوء على بعض نواحي البحث في الأدب القومي ، حين يتجاوز حدود ذلك الأدب للوقوف على مصدر كاتب أو عن أصل فكرة من الأفكار أو عن تأثير مؤلف ، أو عن مناطق نفوذ أدب بأكمله في أدب آخر . . . وفي كل هذا تظل النتائج التي يصل إليها الأدب المقارن تابعة في جملتها لدراسة الأدب القومي . وتبقى بذلك تلك النتائج — على خطير أهميتها وعظيم شأنها — دون أطماع بعض كبار الباحثين في الأدب وتاريخه .

ويرى هؤلاء أن على الباحثين في الأدب وتاريخه أن يتجاوزوا — في آفاق بحوثهم — حدود الأدب المقارن إلى ما هو أعم وأشمل من خدمة تاريخ أدب أمة بعينه . فعليهم أن يتطلعوا إلى دراسة الحقائق المشتركة في الآداب الدولية في جملتها ، وأن يعنوا بكتابة تاريخ تلك الحقائق ، عمادهم في ذلك تاريخ الآداب القومية ونصوصها ، وأبحاث الأدب المقارن التي سبق أن قام بها علماء لاستجلاء نواح خاصة بالآداب القومية . وهذا هو ما يعنونه بالتاريخ العام للآداب ، أو الأدب العام . فيدان الأدب العام ، إذن ، هو : « الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التي لا تفهم في دب واحد بدون دراستها لذاتها في آداب كثيرة ، في أصلها

ونموها وتطورها»^(١).

وفرق بين تلك الدراسات في الأدب العام من ناحية وبين دراسات الأدب القومي والأدب المقارن من ناحية أخرى . ذلك أن من طبيعة الدراسات في الأدب العام ألا تأبه بالحدود القومية للآداب ، وألا تقتصر على أدبين أو ثلاثة ، بل تتناول في بحوثها لكل حركة أدبية كل الآداب التي تطورت فيها تلك الحركة ، ضاربة صفحاً عن كل ما هو موضوعي أو خاص بأدب قومي بعينه ، غير ملقية بالآ إلا إلى ما له صدى في الآداب العالمية ، وما له تأثير في توجيه التيارات الفكرية خارج حدود الأدب القومي ، ومن هنا يتضح أن هذه الدراسات — مهما بلغت أهميتها — ليس فيها عوض عن تاريخ الأدب القومي الذي قد يحفل بحقائق خاصة لها أثر في توجيه الإنتاج في داخل نطاق ذلك الأدب ؛ كما أنها لا تعتمد على تلخيص دراسات الأدب القومي واختصارها ، بل إن لها اتجاهاً خاصاً بها لا تحده الفواصل اللغوية والجنسية ، ولا ينظر فيه إلا إلى شرح الحقائق والعوامل التي تتحكم في تطور الأفكار والحركات في الآداب باعتبارها نتاجاً إنسانياً عاماً . وعلى هذا فغاية الأدب العام هي : « معرفة الأحوال المشتركة الفكرية والفنية ، وتحديدتها ، ودراستها في مختلف أشكالها وصورها في أنواع الآداب التي يمكن مقارنتها بعضها ببعض . فيكون هناك تاريخ أدب عام للأمم القديمة اليونانية والرومانية ، وآخر للشرق الإسلامي ، وثالث للآداب العربية الحديثة ، رغبة في تحديد اللحظات الفاصلة ، وتصوير النبضات الحيوية الفكرية والخلقية والفنية التي يترجم عنها لسان الأدب »^(٢).

ويضرب الدعاة إلى الأدب العام أمثلة عليه بدراسة الحركات الفكرية

(١) راجع : P. V. Tleghem: *La Littérature Comparée*, pp. 169-213.

(٢) المرجع السابق ص ١٧٠.

والمذاهب الأدبية في مختلف الآداب التي مرت بها أو أثرت فيها ؛ وكذا بدراسة
العصور الفنية التي تحمكت في جنس أدبي ، كتأثير شعراء التروبادور في نوع الشعر
المسمى « سونيتا » في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم سريانه منها إلى آداب أوروبا
جميعاً ؛ ومثل دراسة تأثير شكسبير في كل الآداب التي تعرضت لتأثيره .

ويجب أن يعنى في دراسة الأدب العام بشرح التيارات المتماثلة في البلاد
المختلفة وبيان أسبابها . فقد تكون تلك التيارات ناتجة عن حالة اجتماعية متماثلة
أدت إلى ظهورها في تلك البلاد في وقت ما ، دون أن يكون هناك تأثير خاص
لأدب بعينه ، وقد تكون وليدة صلات فكرية بين الآداب . وهذا فارق آخر
يتجاوز به الأدب العام حدود الأدب المقارن الذي لا يتعدى مداه دراسة صلات
الآداب والعلاقات الفكرية بين أهلها على مر الأجيال .

و يأمل الداعون إلى دراسة الأدب العام أن تشر الجهود فيه ، بحيث يخرج
إلى حيز الوجود تاريخ عام للأدب العالمى ، تشرح فيه الحقائق العامة ، ويكشف
فيه عن التيارات العالمية ، ويكون مرجعاً شافياً لمن يريدون استقصاء الحقائق
والتعرف على أصول الأجناس الأدبية وتطورها .

وتقسم كتب الأدب العام على حسب العصور والتيارات الفكرية
والأجناس الأدبية ، لا على حسب الأمم وآدابها ، بحيث يجد الباحث فيها طلبته
من تاريخ متصل لحركة ما ، أو لفكرة ، أو لشكل فنى .

و يأمل الداعون إلى الأدب العام أن يتم في القريب للباحثين في تاريخ
الأدب ما سبق أن تحقق للفلسفة والعلم والفن ، من تبعية تاريخ الآداب الخاصة
للتاريخ العام للآداب جميعاً^(١) .

(١) من أكبر الداعين لهذه الحركة المرحوم فان تيجم ، ومن يرد المزيد في معرفة دعوته
إلى الأدب العام فعليه بالرجوع إلى :

ومن المحاولات الأولى في هذه السبيل صدور ثلاث مجلدات في تاريخ الآداب العالمية عن جماعة من المتخصصين في مختلف الآداب ، شرحت فيها توازيم الآداب الشرقية والغربية متوالية ، مع فهارس مطولة لتاريخ الآداب والأفكار والمذاهب ، تراسل مع تلك التواريخ العامة المدروسة . والكتاب بالفرنسية ، وقد صدر عن دار « لاروس » بباريس ، منذ عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٥٨ . وهو ثلاث مجلدات ضخمة في طبعة خاصة ، بحيث لو طبعت طبعة عادية لاستغرقت عشر مجلدات على الأقل^(١) .

ويتضح من هذا الجمل فكرة الداعين إلى الأدب العام في معناه وغايته . ولكن أكثر الباحثين في الأدب المقارن لم يستجيبوا لهؤلاء الداعين ولم يحفلوا كثيراً بدعوتهم . ذلك أن التاريخ العام للأدب ، كما يدعون إليه ، يخرج من نطاق درس النصوص وتمحيصها إلى ميدان التجريد والتعميم . وهو أخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية التي يجب أن تستمد دائماً أصولها من الإنتاج الأدبي ذاته ، كما سبق أن أوضحنا ذلك في غير موضع من هذا الكتاب . وهذا الفارق الجوهرى هو الفاصل بين الأدب بوصفه إنتاجاً فنياً ، وبين العلوم الفلسفية والاجتماعية لاتجاهها العقلى التجريدى . فمن الممكن وضع تاريخ عام للفلسفة ، أو العلوم العقلية ، إذ ميدان البحث فيها هو الأفكار وحدها . ولكن الأدب إنتاج مادته الأفكار الخاصة والمشاعر المصوغة في تعبيرات فنية ، فسبيل الباحث في تاريخه الرجوع إلى النصوص وتحليلها لفهم الأفكار في صيغها وفي طابعها ؛ بدون اعتماد على القواعد العامة والأفكار التجمعية وحدها .

على أن هذه الدعوة لا تخلو من ثمرات خطيرة الشأن عظيمة الأثر في تاريخ

(١) وعنوانه : Histoire des Littératures, éd. de la Pléiade, 3 vol.

الفكر . ولكننا لا ندعو إليها عندنا الآن ، ولما تستقر الدراسات المقارنة حق الاستقرار في أدبنا بصفة عامة .

لهذا ينبغي أن يبقى الأدب المقارن علماً من العلوم التابعة للأدب القومي ، تشرح فواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التي تتحكم فيه ، وعن مدى نفوذه في الآداب الأخرى .

هذا إلى أن الأدب المقارن يتناول دراسة التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية ، التي تنتشر في الآداب عن طريق صلاتها بعضها ببعض ، كما سبق أن شرحنا في الفصل السادس من هذا الكتاب . فإذا كان للأدب العام أهمية ينبغي أن يحفل بها لدينا الدارسون ، فيجب ألا تتجاوز ذلك النطاق ، لئلا تفقد البحوث أهميتها الأدبية ، وتضل في شعاب التعميمات التجريدية . وبحسب الأدب المقارن أن يكشف عن العناصر التي تغذى بها ذوو المواهب الأدبية ، وعن العوامل التي ساعدت على تكوين تلك المواهب بفضل ما وصل إليهم من الآداب الأخرى ، وكيف مثلوا تلك الثقافات ليخرجوها للناس خلقاً آخر ذا طابع جديد ؛ وبحسب الأدب المقارن أن يشرح وجوه الشبه والتفاوت بين الكتاب على حسب ألوان الثقافات وضروب الأفكار التي تسربت إليهم من وراء حدود أديهم ، وبذا تبين الطرق التي سلكها العقل الإنساني في نشدانه للتقدم ، والمناطق التي عبرها ، والديون التي اقترضها من الآداب الأخرى .

ولمثل هذه البحوث أهمية خاصة في الأدب ، بالكشف عن تياراته العامة ؛ ولكنها ذات أهمية أخرى إنسانية خلية الخطر : فمن شأنها أن تدفع الشعوب إلى التفاهم مع الشعوب ، وأن تحول دون تحكم الغرور القومي في اتجاهاتها ، وأن تساعد على نشر لواء الإنسانية لتسير الشعوب وراءه إخواناً .

هذا إلى أن الأدب المقارن — في دراسته للتيارات العامة والأفكار —
يضرب صفحاً عن الحدود الدولية واللغوية ، ليلقى ضوءاً على الإنسانية في تطورها ،
والعبقرية في تكوينها ، والمدنية في علاقاتها مع غيرها ، والآداب في وحدتها
العالمية ... وبذا تتهيأ خير السبل للتعاون الحق والتفاهم الصادق بين الشعوب ،
عن طريق التعرف على الاتجاهات العامة والميول المشتركة للعقل البشرى .

أهم المراجع

— ١ —

أهم المراجع العربية والفارسية

رأينا — للايجاز — أن نذكر هنا أهم المراجع التي رجعنا إليها للدراسة الموضوعات المختلفة ؛ أما النصوص الأدبية التي اتخذناها مادة للدراسة ، فإن فهرس المعارف مكمل فيها لهذا الفهرس .

الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ،
القاهرة ، ١٩٤٤ م .

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف
بابن الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن
عبد الواحد الشيباني) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد) : طوق الحمامة ، القاهرة
١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م .

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) : المقدمة ، المطبعة البهية ، القاهرة

ابن خلكان : وفيات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥ هـ = ١٨٥٩ م .

ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) : رسالة القدر ، ليدن ١٨٩٩ م .

ابن سينا : رسائل ، ليدن ١٨٩١ .

ابن سينا : تسع رسائل في الحكمة والطبيعات — وفي آخرها قصة :

سلامان وأبسال ، ترجمها عن اليونانية حنين بن اسحق ، القاهرة ١٨٠٩ م = ١٣٢٦ هـ .

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، القاهرة ١٩٣٥ م .

ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمداني) : مختصر كتاب البلدان ،

ليدن ١٣٠٢ هـ .

ابن المقفع (عبد الله) : كلىة ودمنة ، طبعة باريس ١٨٢٢ م .

ابن إسفنديار : كتاب تنسرنامه — ترجمة عن الأصل العربى المفقود عن

ابن المقفع ، طبعة باريس ١٨٩٤ م .

الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى من الفتح العربى إلى سقوط

الخلافة ، القاهرة ١٩٥٩ م .

إخوان الصفاء : رسائل إخوان الصفاء ، وخلان الوفاء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ

= ١٩٢٨ م .

أرسطو طاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ،

ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوى ، القاهرة

١٩٥٣ م .

أبو الفرج الإصمهبانى : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .

أحمد أمين : حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والشهروردى ،

دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ م .

أحمد شوقى : الشوقيات ، الجزء الرابع .

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : ديوان البحترى ، القاهرة

١٣٢٩ هـ = ١٩١١ م .

بدیع الزمان الهمدانی : مقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ = ١٩٢٣ م .

البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى التوسل ، طهران ١٣١٥ هـ
= ١٩٣٧ م .

بلعمى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنو ١٢٣١ = ١٨٩٦ م .

البيرونى (أبوريجان محمد بن أحمد) : تحقيق ما للهند من مقولة ،
لندن ١٨٨٧ م .

بيهقى (أبو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٩٤٥ م .

التمعالى (أبو منصور عبد الملك بن محمد) : فقه اللغة ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ م .

التمعالى : يتيمة الدهر ، القاهرة ١٩٣٤ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ

عبد السلام هرون ، القاهرة ، ١٣٦٧ — ١٣٦٩ هـ = ١٩٤٨ — ١٩٥٠ م .

وكذلك الطبعة الأخرى شرح وتحقيق السندوبى ، القاهرة ١٣٥١ هـ = ١٩٣٢ م .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام

هرون ، القاهرة ، ١٣٥٦ — ١٣٦٦ هـ = ١٩٣٨ — ١٩٤٧ م .

جامى : كليات جامى : مخطوطة فارسية ، ٢١ تصوف ، بدار الكتب بالقاهرة .

الجر باذقانى (أبو ظفر ناصح بن شرف) : تاريخ يمىنى ، مخطوطة فارسية

بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٦٦ .

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢ م .

حميد الدين البلخى (أبو بكر) : مقامات حميدى ، طبعة طهران ١٢٩٠

(١٨٨٣ م) .

خاقانى : ديوان خاقانى ، طبعة طهران ١٩٣٨ م .

- دولتشاه : تذكرة الشعراء ، طبعة براون ، لندن ١٩٠١ م .
- سعيد نفيسي : أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكي سمرقندي ،
مجلد سوم ، تهران ١٣١٩ .
- شوقي (أحمد شوقي) : الشوقيات ، طبعة ١٨٩٨ م .
- الدكتور شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، القاهرة ١٩٥٩ م .
- الطبري (محمد بن جرير) : تاريخ الطبري ، الحلقة الثانية ، طبعة ليدن
١٨٧٩ - ١٩٠١ .
- الدكتور عبد الرحمن بدوي : الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، القاهرة ١٩٤٤ م .
- الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوانات في الأدب العربي ،
القاهرة ١٩٥١ م .
- الدكتور عبد العزيز الأهواني : الزجل في الأندلس : القاهرة ١٩٥٧ م .
- العتبي (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) : تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠ م .
- عوفي (محمد عوفي) : ابواب الألباب ، لندن ١٩٠٣ م .
- فردوسي : الشاهنامه ، طبع وترجمة جولد مهل .
- قدامة بن جعفر (أبو الفرج) : نقد النثر (المنسوب إليه) ، القاهرة ، ١٩٣٨ م .
- قزويني (عبد الوهاب) : بيست مقالة ، طهران ١٩٢٨ .
- مارون النقاش : أرزة لبنان ، بيروت ، ١٨٦٩ .
- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل في اللغة والأدب ، القاهرة
١٩٣٦ م .
- مجلة أبولو ، السنة الأولى ١٩٣٢ م .
- الدكتور محمد صبري : الشوقيات المجهولة ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٦١ م .

الدكتور محمد علي العريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي ، القاهرة ١٩٥٩ م .

الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، القاهرة ١٩٥٥ م .

الدكتور محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٩٠ م .

الدكتور محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٢ م .

الدكتور محمد غنيمي هلال : مقالات في فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين والبرناسيين في «الجملة» — أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ م .

الدكتور محمد مندور : المسرح ، القاهرة ١٩٥٩ م .

الدكتور محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٦٠ م .

الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران ، القاهرة ١٩٥٤ م .

الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، القاهرة ١٩٥٥ م .

المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي) : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٧١ م .

المسعودي ————— : التنبيه والإشراف ، باريس ١٨٩٦ م .

منهوجري (أبو النجم أحمد) : ديوان ، طبع وترجمة كازيميرسكي ، باريس ١٨٨٦ م .

نرشخي (أبو جعفر) : تاريخ بخارى ، طبعة شيفر ، باريس ١٩٨٢ م .

المقري (أحمد المقري المغربي) : فتح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .

نصر الله (أبو الممالى) : كليله ودمنه ، طهران ١٩٢٨ م .

أهم المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية

Actes du Congrès International d'Histoire Littéraire et de Littérature Comparée, Paris 1951.

Albert Beguin : *Le Romantisme Allemand*, Paris 1949.

L'Ame de l'Iran, Paris 1951.

Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948—1950.

Aristote : *Rhétorique*, éd. des Belles — Lettres, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris 1932—1938.

Aristote : *Poétique*, éd. des Belles — Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1932.

Arnold (Matthew) : *Poetical Works*, Oxford, 1935.

Baldensperger (F.) : *La Critique et l'Histoire Littéraire en France au XIX^e siècle*, New-York, 1945.

Baldensperger (F.) : *La Littérature, Création, Succès, Durée*, Paris, 1934.

Baldensperger (F.) : *Le Mouvement des Idées dans l'Émigration Française de 1788 à 1815*.

Baudelaire : *Oeuvres Complètes*, éd. de la Pléiade, Paris 1934.

Bayard (J. Pierre) : *Histoire des Légendes*, Paris, 1955.

Bedier (Joseph) : *Les Fabliaux*, Paris, 1893.

Boileau : *Art Poétique, Épîtres*, dans : *Oeuvres Complètes*, Paris, 1942.

Bouhours (Le P.) : *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*, Paris, 1791.

Braunschvig : *Notre Littérature Étudiée dans le Texte*, Paris, 1949.

Bray (R.) : *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, 1931.

Bray (R.) : *La Préciosité et les Précieux*, Paris, 1948.

Bréhier (E.) : *Transformation de la Philosophie Française*, Paris, 1950.

Bréhier (E.) : *Histoire de la Philosophie*, Paris, 1950.

Breton (André Le) : *Le Roman Français au XVIII^e siècle*, Paris, éd. Boivin, (sans date).

Briffaut (Robert) : *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, Paris, 1945.

Brunetière : *L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, Paris, 1892.

La Bruyère : *Caractères*, éd. Didier, Paris, 1913.

Byron : *Poetical Works*, London, 1948.

Canus (Albert) : *L'Homme Révolté*, Paris, 1950.

- Carré (Jean-Marie) : *Goethe en Angleterre*, Paris, 1920.
- Carré (Jean-Marie) : *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*, Le Caire, 1932.
- Calvet (J.) : *Les Types Universels dans les Littératures*, Paris, 1932.
- Castex (P.G.) : *Le Conte Fantastique en France*, Paris, 1951.
- Cazamian (L.) : *Le Roman Social en Angleterre*, Paris, 1932.
- Cazamian (L.) : *Symbolisme et Poésie, L'Exemple anglais*, Paris, 1947.
- Chamard (H.) : *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939-1944, (4 vol.).
- Chakhachiri (O.) : *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1950.
- Charles Navarre : *Les Grands Ecrivains Etrangers et leur influence sur la Littérature Française*, éd. Didier, Paris, 1930.
- Chevillon (A.) : *Taine et la Formation de sa Pensée*, Paris, 1932.
- Christensen (A.) : *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague, 1944.
- Christensen (A.) : *Les Gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris, 1936.
- Clouard (H.) : *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, Paris, 1944-1949.
- Cohen (Gustave) : *La Vie Littéraire en France du Moyen-Age*, Paris, 1949.
- Gorbet (Charles) : *La Littérature Russe*, Paris, 1951.
- Croce (Benedetto) : *La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie, et de la littérature*, Paris, 1951.
- Crouzel (P.) : *Histoire Illustrée de la Littérature Française*, Paris, 1916.
- Denis de Rougemont : *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.
- Desonay : *Le Rêve Hellénique en France*, Paris, 1928.
- Diccionario de la Literatura Española*, Madrid, 1940.
- Diderot : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris, 1946.
- Dupouy : *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, Paris, 1927.
- Forster (E.M.) : *Aspects of the Novel*, London, 1949.
- Foster (J.) : *History of the Preromantic Novel, in England*, New-York, 1949.
- Gaëton Picon : *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, 1957.
- Gide (A.) : *Anthologie de la Poésie Française*, éd. de la Pléiade, Paris, 1949.
- Goethe : *Théâtre Complet*, éd. de la Pléiade, Paris, 1942.

- Green (F.C.) : *French Novelists, Manners and Ideas*, London, 1928.
- Guyard : *La Littérature Comparée*, Paris, 1951.
- Hallam : *Introduction to the Literature of Europe*, London, 1872, 4 vol.
- Harvey (P.) and Heseltine (J.E.) : *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford, 1937.
- Hazard (P.) : *Don Quichotte*, Paris, 1949.
- Hazard (P.) : *La Pensée Européenne au XVIIIe siècle*, Paris, 1946.
- Hazard (P.) : *La Crise de la Conscience Européenne*, Paris, 1935-1940, 3 vol.
- Heidegger (Martin) : *Kant et le Problème Métaphysique*, Paris, 1950.
- Histoire des Littératures*, sous la direction de Raymond Queneau, éd. de la Pléiade, Larousse, Paris, 1955-1958.
- Hoffman (M.) : *Histoire de la Littérature Russe*, Paris, 1934.
- Hugo (V.) : *Préface de Cromwell*, in *Rug Blas*, Paris, 1945.
- Inostransev : *Iranian Influence on Moslem Literature*, Bombay, 1918.
- Italo Sciliano : *Les Origines des Chansons de Geste*, traduit de l'italien par P. Antonetti, Paris, 1951.
- Jacob Landau : *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia, 1958.
- Jeanroy : *La Poésie Lyrique des Troubadours*, Paris, 1934, 2 vol.
- Jeanroy : *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Âge*, Paris, 1925.
- José Munoz Sendino : *La Escala de Mahoma*, Madrid, 1949.
- Journal Asiatique*, 1930-1932.
- Juan Hurtado y J. De la Serna y A.G. Palencia : *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1949.
- F. Kermode : *Romantic Image*, 1952.
- Laffit Houssat : *Troubadours et Cour d'Amour*, Paris, 1950.
- Laffont-Bompiani : *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris, 1952-1954 (4 vol.).
- La Fontaine : *Fables*, éd. des Belles-Lettres, Paris, 1946.
- Le Gentil (P.) : *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise*, Rennes, 1949.
- Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétiques*, Paris, 1948.
- Lalo (Charles) : *L'Art Loin de la Vie*, Paris, 1939.

- Lanson : *Histoire de la Littérature Française*, Paris, 1894.
- Lasserre (P.) : *Le Romantisme Français*, Paris, 1916.
- Leconte de Lisle : *Poèmes Barbares*, Paris, 1942.
- Leconte de Lisle : *Les Poètes Contemporains dans : Derniers Poèmes*, Paris, 1942.
- Legouis et L. Cazamian : *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, 1946.
- Le Haitre (H.) : *Essai sur le Mythe de Psyché* (thèse), éd. de Boivin, Paris, sans date.
- Letourneau : *L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines*, Paris, 1894.
- Maeterlinck : *Pelléas et Melisande*, Paris, 1944.
- Magre (Maurice) : *Priscilla d'Alexandrie*, Paris, 1925.
- Maigron (Louis) : *Le Roman Historique à l'Epoque Romantique*, Paris, 1912.
- Martinenche : *L'Espagne et le Romantisme Français*, Paris, 1922.
- Martino : *L'Orient dans la Littérature Française au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Paris, 1906.
- Miguel Asin Palacios : *Escatalogia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.
- Molière : *Don Garcia de Navarre ou Le Prince Jaloux*.
- Molière : *Le Bourgeois Gentilhomme*.
- Le Monde (J.) 4 Janvier 1951, un article intitulé *De Nouveau sur les Sources Arabes de la Divine Comédie*.
- Mornet : *Histoire de la Littérature Française Contemporaine*, Paris, 1927.
- Nicoll (Allardyce) : *World Drama*, London, 1954.
- Nykl : *Hispano-Arabic Poetry*, U.S., Baltimore, 1946.
- Oscar Wilde : *Works of*, London, 1949.
- Palencia (Angel Gonzalez) : *Historia de la Literatura Arabigo-Espanola*, Madrid, 1945.
- Paris (G.) : *La Poésie du Moyen-Age*, Paris, 1895.
- Pascal : *Pensées*, éd. annotée par Harvet, Paris, 1925.
- Pauphilet (A.) : *Poètes et Romanciers du Moyen-Age*, éd. de la Pléiade, Paris, 1934.
- Pérès (H.) : *L'Espagne Vue par les Voyageurs Musulmans*, Paris, 1934.
- Picard (R.) : *Les Salons Littéraires et la Société Française*, New Fork, 1947.
- Pidal (R.M.) : *Poesia Arabe y Poesia Europea*, Argentina, 1946.
- Pierre Belperron : *Joie d'Amour, Contribution à l'Etude des Troubadours*, Paris, 1948.

- Otto Rank : *Don Juan, Une Etude sur le Double*, Paris, 1932.
- René Wellek and Austin Warren : *Theory of Literature*, 1955.
- Renou (L.) : *Les Littératures des Indes*, Paris, 1951.
- Revue de synthèse*, 1920.
- Revue des Nouvelles Littéraires*, 6 Septembre 1951.
- Revue de l'Histoire des Religions*, 1932.
- Revue de Littérature Comparée*, 1921, 1948, 1949.
- Rimbaud (Arthur) : *Oeuvres*, Lausanne, 1957.
- Roddier (H.) : *J.J. Rousseau en Angleterre*, Paris, 1950.
- Sartre : *L'Etre et le Néant*, Paris, 1943.
- Sartre *Situations*, II, III, Paris, 1947-1959.
- De Segur (Nicola) : *Histoire de la Littérature Européenne*, Vol. I, II, Neuchatel, 1948-1951.
- Scherer (Jacques) : *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, 1959.
- Souriau (Elienne) : *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, 1950.
- Mme de Staël : *De l'Allemagne*, Paris, 1885.
- Suberville (J.) : *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, Paris, 1948.
- Taine : *La Fontaine et ses Fables*, Paris, 1947.
- Texte (J.) : *Etude de Littérature Européenne*, Paris, 1898.
- Thibaudet : *Physiologie de la Critique*, Paris, 1930.
- Valéry (Paul) : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, 1957.
- Van Tieghem (P.) : *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, 1948.
- Van Tieghem (P.) : *Répertoire Chronologique des Littératures Modernes*, Paris, 1937.
- Van Tieghem (P.) : *Le Prérromantisme*, 1947.
- Van Tieghem (P.) : *La Littérature Comparée*, Paris, 1946.
- Van Tieghem (Ph.) : *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires*, Paris, 1950.
- Zellweger (R.) : *Les Débuts du Roman Rustique*, Paris, 1941.
- Zola (E.) : *Le Roman Expérimental*, Paris, 1928.
-

فهرس المعارف

تقصد من هذا الفهرس إعانة القارىء على حسن الإفادة من هذا الكتاب ، وقد حذفنا منه ، لإيجازاً ، ما يمكن الإفادة فيه بالفهرس العام . فالفهرس العام للموضوعات — المذكور فيما بعد — متمم لهذا الفهرس . وقد ذكرنا هنا عناوانات النصوص الأدبية التي وردت في الكتاب ، لا بوصفها مراجع فحسب ، بل لأنها بخاصة مادة الدراسة المقارنة .

(أ)

إمو وكاميه (ديوان شعر لتيوفيل جوتييه) : ٣٤٠

أندروماك : ١٧٥ ، ٣٠٠
أنطوان وكليوباترا (مسرحية شكسبير) : ٣٢٣ ، ٣٥٨ — ٣٦٤ أنوار سبيلي : ١٨٧
الإلياذة : ١٤٧ — ١٤٩ ، ١٥٢
أوديسيا : ١٤٤ — ١٤٥ ، ٢٢١ — ٢٢٢
أوديبوس ملكا (مسرحيات مختلفة) : ٢٩٤ — ٣٠٧ ، ٢٩٦

الأوراق : ١٨٥
أولولاريا أو وعاء الذهب (مسرحية) : ١٦٤ — ١٦٥ ، ٣٠٤

انظر أيضاً : البخيل في هذا الفهرس .
أهل الكهف : ١٧٨

(ب)

البائسون : ٢٤٥
البابات : ١٧٠ — ١٧٢
بحور الشعر بين العربية والفارسية : ٢٥٧ — ٢٧٠
البخيل (مسرحيات) : ١٦٥ ، ١٧٣ — ١٧٤
و ٣٠٣ — ٣٠٤
البرجوازي النبيل (مسرحية) : ١٧٤ — ١٧٥
بين القصرين : ٢٤٦

(ب)

الپارناسية أو مذهب الفن للفن : ٣٤٠ ، ٣٨٤ — ٣٨٢

ابن أخى رامو : ١٢٥
أبو الحسن المفضل (مسرحية) : ١٧٤
الأجناس الأدبية : الفصل بينها عند الكلاسيكيين
١٣٨ — ١٣٩ — الدراسة الوصفية
الحديثة لها ١٣٩ — ١٤١ تقسيمها على
حسب الأسس الفنية ١٤٠ — نشأة الأجناس
الأدبية : ١٤١ — ١٤٣ وانظر كذلك :
الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والپرناسية ،
والرمزية ، والواقعية ، في هذا الفهرس
وفي الفهرس العام للموضوعات .

أحلام شهر زاد : ٢٢٢ ، ٣١٧ — ٣١٨
أرض ويراف لامة : ٢٣٠
الإسراء والمعراج ١٥٣ — ١٥٤ — تأثير
الإسراء والمعراج في الكوميديا : الإلهية لدائمه
١٥٥ — ١٥٧

ألف ليلة وليلة : ٢٢٠ — ٢٢٣ ، ٢٤٤ ، ٣١٧

وانظر أيضاً : شهر زاد ، وأحلام
شهر زاد ، والقصر المسحور ، وعلاء الدين
والمصباح السعري في هذا الفهرس ، ثم
المسرحية الغنائية في الفهرس العام
إلوا أو أخت الملائكة : ٣١٤ — ٣١٥
الإلياذة : ١١٥ — ١١٦ ، ١٤٦ — ١٤٧
(هامش)

أماديس دى جولا (قصة) : ٢١١ — ٢١٢
أمفيتريون : ١٦٥ وهامشها .

(ج)

جاناكا ١٨١ — ١٨٢

جاودان خرد ٣٧١

جيل بلا : ٢١٦

(ح)

حديث عيسى بن هشام : ٢٤٣

حديقة السحر : ٢٨٥

حفلة شاي (مسرحية) ١٧٧ — ١٧٨

حياة العظماء (كتاب بلوتارخوس) ٣٦٠

حي بن يقظان ٢٣٠ — ٢٤٢

(خ)

خان الخليلي : ٢٤٦

خيال الظل : ١٧٠ — ١٧١

(د)

درر الحكم في أمثال الهنود والعجم : ١٨٦

دافنيس أو خلويه ٣٠٢

دون كيخوته : ٢١٢ ، ٣٣٦

الدوييت : ٢٦٨

(ذ)

ذو الإرادة الحيرة : ٢٤٧

(ر)

رباعيات الخيام في الآداب الأوربية : ١٠٧

١٠٨ —

رسالة الفران ٢٢٩ — ٢٣٠ — تحقيق

مايقال عن صلتها بالكوميديا الإلهية : ٢٣٠

— صلتها، المحتملة بأرده ويراف نامه :

٢٣٠

رسائل إخوان الصفاء : ١٨٥

رستم وسهراب : ٣١٩

رواية حمدان (ترجمة مسرحية هنرياني

لأكتور هوجو) : ١٧٦

روبنسون كروزو ٢٤١ — ٢٤٢ (هامش)

بروميثيوس (مسرحيات) : ٣٠٩ — ٣١١

— هكذا غنى بروميثيوس ، أو نشيد

الجبار : ٣١٢

بلياس ومليزاند : ٣٥٠ — ٣٥٤

بنج تانتر : ١٨٢ — ١٨٣

بول وفرجينى : ٢٤٤ — ٢٤٥

بيجماليون (مسرحيات) : ٣٠٧ — ٣٠٩

بيجماليون وحالاتها : ٣٠٧

(ت)

تارتوف : ٣٠٠

تاريخ بخارى : ٣٦٧

تاريخ بطولة أسيرة فورسايت (قصة) : ٢٤٧

تاريخ فرانسيسون الحقيقي الهازل (قصة) :

٢١٥ — ٢١٦

تاريخ وصاف (تجزية الأمصار وترجية

الإعصار) : ٢٥٧

تاريخ عمن الدولة : ٢٥٧

تاترا خيايكا : ١٨٢ — ١٧٣

التجديد والتقليد : ١١٢ — ١١٥

وانظر كذلك : المحاكاة

ترجمان البلاغة : ٢٨٥

ترجمة شيطان (قصيدة الأستاذ العقاد) : ٣١٦

التروبادور : ١١٦ ، ٢٠٧ ، ٢٧٠ —

٢٨١ ، ٢٨٢

تنسنامه : ٣٧٠ — ٣٧١

التوسل إلى التوسل : ٣٧٢

التوقيعات ١١٩ ، ٣٧٠ — ٣٧١

تياجينس وخاركليا أو أسيرا الأحباش :

٢٠٢ — ٢٠٣

(ث)

ثعلة وعفراء : ١٨٥

(ج)

جاعة أبولو ٤١٢

جاعة الثريا ٢٤ — ٢٧

(ش)

شارتوتون : ٣٣٩
الشاعر : ٢٢٤
الشاهنامه : ٣٥٢ — ٣٥١
وانظر أيضاً : رستم وسهراب .
الشجرة الأشورية : ٢٥٨
شهر زاد (بطله ألف ليسة وليلة) : ٢٢١ ،
٣١٧ ، ٢٢٢

— شهر زاد مسرحية الأستاذ توفيق

الحكيم ٢٩٤ — ٢٩٣

— شهر زاد مسرحية موريس رافيل :

١٦٨ ؛ وانظر أيضاً : أحلام شهر زاد

والقصر المسحور

شيطان بقاءور هامش ص ٢٤٣

(ط)

طوق الحمامة ٢٠٨ — ٢٠٧

(ع)

عدو الشعب : ٣٠١

عدو المجتمع : ٣٠١

العروض بين العربية والفارسية :

انظر : بحور الشعر

عطاء الله (ترجمة مسرحية عطيل) :

١٧٦ (هامش)

عطيل (مسرحية شكسبير) : ١٢٦ — ١٢٧ ،

٢٨٨ — ٢٨٩ ، ٢٩٠ — ٢٩١

علاء الدين والمصباح السحري : ١٦٨ ، ٣١٧

علاج الحب : ٢٠٥

العيون اليواقظ : ١٩٢

(غ)

غادة الكاميليا : ٣٠٥

(ف)

فابليو : ٦٤ — ٦٥ ، ١١٦ ، ٢٠٣

فاكهة الخفاء وفاكهة الظرفاء : ١٨٦

روجون ماكار : ٢٤٦ — ٢٤٧

الرومانتيكية : ٣١ — ١٦٦ ، ١٦٧ ،

٢٤١ — ٢٤٢ ، ٢٤٥ — ٢٤٦ ،

٢٥٠ — ٢٥٢ ، ٣٠٥ — ٣٠٦ ،

٣١٤ — ٣١٧ ، ٣٣٤ — ٣٣٥ ،

٣٧٩ — ٣٨٤

الرمزية : هامش ص ١٠ ، ١٧٨ — ١٧٩ ،

٣٩٨ — ٤٠٤

(ز)

زاير (مسرحية فولتير) : ٢٩١ — ٢٩٢

الزجل (تأثيره في التروبادور) : ٢٧٣ — ٢٧٤

زقاق المدق : ٢٤٦

زنوبيا ١٧٥ ، ٢٤٦

الزهرة (كتاب ابن داود) وتأثيره في التروبادور :

٢٠٧ — ٢٠٨

(س)

ساتيريكون : ٢٠٢

ساخر أشييلية ٣٢٠ — ٣٢١

سجن الحب ٢١٠ — ٢١١

السرفات الأدبية تحوير نظرتنا إليها على حسب

الدراسات المقارنة ١٧ — ١٨ ، ٣٤٢ —

٣٤٣ ، ٣٦٥

وانظر كذلك : التجديد والتقليد ،

والحاكاة ، في هذا الفرع .

سلامان وأبسال : ٢٣١ — ٢٣٤ ، ٢٣٥ ،

٢٣٧

سلامبو : ٣٤٥ — ٣٤٦

سلوان المطاع : ١٨٦

السندباد البحري : ٢٢١ — ٢٢٢

سنوحى : ٢٤٦

السوانيتا ٢٨١ — ٢٨٢

سياغت نامه : ٣٧١

السيد (مسرحية) : ٣٠٠ ، ٣٠١

سيرانو دي برجراك : ٢٤٥

كريتيكون (النقادة) : ٢٣٨ — ٢٤١
الكلاسيكية : ٣٢ — ٤٠ ، ١٦٦ ، ٣٣٤
— ٣٣٥ ، ٣٥٥ — ٣٥٦ ، ٣٧٤
— ٣٧٩

كل شيء في سبيل الحب (مسرحية دريدن) :
٣٢٣

كلاي هانجر : ٢٤٧
كليلا ودمنة : ٩١ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٨٣ —
١٨٦ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ٢٢١ ، ٢٦٩ ،
٣٤٧ ، ٣٦٨ — ٣٦٩

الكوميديا الإلهية : ١٤٩ — ١٥٨
كيلوباترا الأسيرة (مسرحية) : ٣٢٢
كيلوباترا (مسرحيات) : ٣٢٢ — ٣٢٣

(ل)

لادياس : ٢٤٤
لاساريو دي تورمس : (حياة لاساريو) :
٢١٤ — ٢١٥

لانسيلو : ٢٠٩ — ٢١٠
ليالي سطيج : ٢٤٣
ليلى ابنة النعمان والأكاسرة : ١٧٧

(م)

مارك أنطوان (مسرحية) : ٣٦١
ماريون دي لورم : ٣٠٥
المنبهقات المضحكات : ١٧٨
مدام بوقاري : ٣٤٥
المدن الخمس : ٢٤٧
مرزيان نامه : ١٨٦ — ١٨٧
المنسخ أو الخمار الذهبي : ٢٠٢ ، ٢٠٣
المسرحية الرمزية والأدب العربي : ١٨٧ —
١٧٩

مصرع كيلوباترا : ١٦ — ١٧ ، ١٧٦ ،
٢٨٦ — ٢٨٧ ، ٣٢٣ — ٣٢٤ ،
٣٥٥ — ٣٦٥

فاوست (مسرحية جوتة) : ٢٩٢ — ٢٩٣ ،
٣١٧ — ٣١٨ ، ٣٣٩

— فاوست ومرجريت (مسرحية شارل
جونو) : ٣٣٩

— لعنة فاوست (مسرحية برليوز) :
٣٣٩

أسطورة فاوست ومسرحية مارلو :
٣١٨ — ٣١٩

الفردوس المنقود : ١٥٨ ، ٣١٤

فن الحب (كتاب أوفيدوس) : ٢٠٤ — ٢٠٥

فن الحب العف : ٣٠٥ — ٢٠٦

الفن للفن : انظر : البارناسية

فيدر : ١٢٥ ، ٢٩١ — ٢٩٢

الفيلسوف المعلم نفسه (قصة لاتينية ترجمة
قصة حي بن يقظان) : ٢٣٨ .

(قب)

قرتر (آلام قرتر) : ٣٣٨
ألقيدا : ١١٦

(ق)

قابوس نامه : ٣٧١
قاييل : ٣١٦ — ٣١٧
القرم كوز : ١٧٠ — ١٧١
القصر للسجور : ٢٢٢ ، ٣١٧ — ٣١٨
قصص العادات والتقاليد : ٢١٦
القصص ذات القضايا الاجتماعية : ٢١٦ — ٢١٧
قصص الشطار : ٢١٣ — ٢١٦ ، ٢٢٨ —
٢٢٩
قصة الفتاة روسيلا في الإسكندرية : ٣٤٦
القيصر وكايوباترا (مسرحية برناردشو) :
٣٢٣

(ك)

كاتاريتساجارا : هامش ص ٢٢١
كتاب النمر والشعب : ١٨٥
كتاب الصارح والباغم : ١٨٥

(ن)

نتائج الفطنة في نظم كلية ودمنة : ١٨٥
نظرية المحاكاة : في النقد اللاتيني وفي عصر
النهضة والمصر الكلاسيكي : ٢١ — ٢٨
نجم البردة : ٢٠٠

(هـ)

حملت : ١٣٢ ، ٣٠٢
هياتيا : ٣٢٤ — ٣٢٧
هيتويا ديسا : ١٨٣
هيلويز الجديدة : ١٢٥

(و)

الواقعية : ٥١ ، ٢٥٢ ، ٣٩٢ — ٣٩٨ ،
٤١٢
الوجودية : ٤٠٥ — ٤٠٩
الوقوف على الاطلاق بين الأديين : العربي
والفارسي : ١٩٥ — ٢٠١

(ي)

يوحنا كرهتوف : ٢٤٧
يوسف وزليخا : ٣١٢ — ٣١٣ ، ٣٧٣

معروف إسكافي القاهرة : ١٦٨

مقامات : ١٣ — ١٤ ، ١٧٠ ، ٢٠٠ —
٢٠١ ، ٢٢٣ — ٢٢٧
تأثيرها في الآداب الأوربية : ٢١١ —
٢١٧ ، ٢٢٢
تأثيرها في الأدب الفارسي : ٢٠٠ —
٢٠١ ، ٢٢٧ — ٢٢٨

الملهمة الإنسانية : ٢٤٦ — ٢٤٧

الملهمة الحديثة : ٢٤٧

الملهمة : نشأتها في الأدب اليوناني :

١٦٠ — ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٤

— ملاهي بلوتوس وتأثيرها في الآداب

الأوربية ١٦٤ — ١٦٥

المناظرة والحوار بين الأديين : العربي والفارسي :

٢٥٨ — ٢٦٥

منفرد : ٢٩٤ ، ٣٧٧

الموازات الأدبية والفرق بينهما وبين المقارنات

١٣ — ١٤ ، ٢٩٨ (هامش)

المواقف الأدبية والفرق بينها وبين الموضوعات :

٢٨٨ — ٢٩٦

موت الحب (قصة) : ٢١٦

فهرس الأعلام

لم تثبت في هذا الفهرس أسماء المؤلفين للكتب التي اتخذناها مراجع ، اعتماداً على فهرس المراجع . واكتفينا هنا بذكر الأعلام الذين كانت آراؤهم وكتبهم مادة لدراستنا المقارنة .

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| أبو العلاء المعري : ١٢ ، ٢٢٩ — ٢٣٠ | أبان بن عبد الحميد بن لاحق : ١٨٤ ، ٢٦٨ — ٢٦٩ |
| أبو علي القالي : ٢٥٤ | البخري : ١٩٧ — ١٩٩ |
| أبو الفرج الأصبهاني : ١١٩ ، ٢٥٤ | إبراهيم بن محمد البيهقي : ٢٥٩ |
| أبو المكارم أسعد بن خاطر : ١٨٤ | إسبن : ٣٠١ |
| أبو المعالي نصر الله : ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٨٧ ، ٣٦٨ | ابن حزم : ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٧٧ |
| إدجار ألان پو : ١٠٩ ، ٣٣٣ ، ٣٣٦ | ابن خلدون : ٢٥٥ |
| إدجار كينييه : ٥٣ — ٥٤ | ابن دانيال : ١٧١ وهامشها |
| إدمون رويستان : ٢٤٥ | ابن رشد : ١٥٠ (هامش) ، ١٥٥ |
| أديب اسحق : ١٦٥ | ابن زهير الحفيد : ٢٧٨ |
| أرسطوقانس : ١٦٣ | ابن سلام الجحى : ٥٨ — ٥٩ |
| أرسطو : ٢١ ، ٢٣ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٣٧٧ ، ٣٧٥ ، ٣٥٩ | ابن سناء الملك : ٢٧١ |
| إرنست رينان : ٤٢ — ٥٣ ، ٥٥ | ابن سينا : ١٥٠ (هامش) ، ١٥٥ ، ٢٣١ — ٢٣٦ |
| أرنولد بينت : ٢٤٧ | ابن شهيد : ٢٢٨ — ٢٢٩ |
| أستخيلوس : ١٦١ ، ٢٩٦ ، ٣٠٧ ، ٣١٠ | ابن طاقيل : ٢٣٤ — ٢٣٦ ، ٢٣٧ |
| أسد بن عبد الله القسري : ٢٦٨ | ابن عربشاه : ١٨٦ — ١٨٧ |
| أسعدي (أبو نصر أحمد بن منصور) : ٢٦٢ | ابن قتيبة : ٩٠ ، ٢٥٩ ، ٣٧٠ |
| الإسكندر يوب : ٣٧٦ | ابن قزمان : ٢٧٧ — ٢٧٨ |
| الإسكندر دوما الابن : ٣٠٥ | ابن المعتز : ٢٧٨ |
| الإسكندر سوميه : ٣٢٣ | ابن مسكويه : ٣٧١ |
| أشنر : ٣٧٠ | ابن المقفع : ٦٦ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٢٩ ، ١٨٤ |
| أفلاطون : ١٤ ، ١٣٦ ، ٢٥٩ | ١٨٧ ، ١٩٢ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، وانظر |
| أفلوطين : ١٤ | أيضاً : كلية ودمنه في فهرس المعارف . |
| إكرمان : ٢٩٧ ، ٣٥٠ | أبو تمام : ١٣ |
| ألب أرسلان : ١٨٥ | أبو بكر محمد بن داود : ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٧٧ |
| ألفريد دي فيني : ٩٧ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣٢٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٩ ، ٣٤٧ | أبوليوس : ٢٠٢ |
| ألفريد دي موسيه : ٣٤ ، ٣٧ ، ٣٠٥ ، ٣٢٩ ، ٣٢٧ | أبو جعفر نرشعى : ٣٦٧ |
| | أبو دلف الخزر جي اليفيوعى مسعر بن مهلهل : ٢٢٤ — ٢٢٥ |

بهاء الدين محمد البقادي :
 بهرام گور : ٢٦٦
 بوالو : ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٥٨ ،
 ٣٧٦
 بودلير : ١٠٩ ، ٣١٦ ، ٣٢٠ ، ٣٩٩
 بوذا : ١٨١ — ١٨٢
 بوسويه : ٥٨ ،
 بون مارشيه : ٣٣٦
 بوهور هامش : ١٨
 بيرون : ٢٩٤ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ،
 ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٧ ، ٣٣٩
 بيهقي (أبو الفضل محمد بن حسين) : ٢٥٥ ،
 ٣٧٠

(ب)

باسكال : ١٣ ، ٣٢٢
 بتراركه : ٨١ ، ٢٨١ — ٢٨٢ ، ٢٨٣
 برونبيوس : ٢٠٢
 بلتييه : ٢٦ ، ٢٧
 بلوتارخوس : ٣٦٠
 بلوتوس : ١٦٤ — ١٦٥
 بوسفت : ٥٣
 بول ورنر فريدريك ٨٠ (هامش) : ٩١

(ت)

ترسو دي مولينا : ٣٢٠
 تشيولي : ١٥٤
 تنسر : ٣٧٠
 تنسون : ٢١٦
 توفيق الحكيم (الأستاذ) : ١٧٨ — ١٧٩ ،
 ٢٢٢ ، ٢٤٦ ، ٢٩٣ — ٢٩٤ ،
 ٢٩٥ — ٢٩٦ ، ٣٠٨ — ٣٠٩ ،
 ٣١٧ ، ٣٥٠
 تولاند : ٣٢٤
 تيبيريوس : ١٨٨ ، ١٨٩
 تين (هيبوليت) : ٥٥ — ٦٢ ، ٢٥٢ ، ٣٨٩
 تيوفيل جوتييه : ٣٤٠ ، ٣٤٥ ، ٣٨٧ ، ٤٢٦

ألفونسو العاشر أو الحكيم : ١٥٤ — ١٥٥ ،
 ٢٨١ ، ٣٣٤
 ألفونسو ألفارس دي فيلا ساندينو : ٢٧٩
 إميل زولا : ٢٤٦ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥
 أندريه بلصور : ١٥٣
 أندريه جيد : ٣١١
 أندريه لوشايلان : ٢٠٥ — ٢٠٦ ، ٢٠٨ ،
 ٢٠٩ ، ٢١٠
 أنوشروان : ١١٩
 أوجست كونت : ٣٨٨
 أوسكار وايلد : ٩٣ ، ٣٨٣
 أوفيديوخس : ٢٠٤ ، ٣٠٧
 إيسويس : ١٨١ ، ١٨٨

(ب)

باريد : ٢٦٦
 باكثير (الأستاذ علي أحمد) : ٢٢٢
 بالانسبرجيه : ٧٦ ، ٩١ ، ١٣٠ ، ٣٥٤
 البحتري : ١٣ ، ١٩٧ — ١٩٩
 بديع الزمان الهمداني : ١٣ — ١٤ ، ١٣٣ —
 ١٣٤ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ — ٢٢٦ ، ٣٣٨
 برنارد شو : ٣٠٧ — ٣٠٨ ، ٣٢٣
 يابريوس : ١٨٨
 برزويه : ١٨٣
 برونيشير : ٧٠ — ٧٦
 برليوز : ٣٣٩
 برفييه :
 بشر بن العتمر : ١٨٤
 بشر فارس : ١٨٧
 بلاغاتسكي : ٣٤٦
 بلناسارجرائيان : ٢٣٨ — ٢٤١
 بلزك : ٣٤٨ ، ٣٥٥
 بلصي : ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩
 بنجامين كونستان : ٣٨٦
 بندتو كروتشيه : ١٣٦ — ١٣٧
 بنفست : ٢٥٨ ، ٢٦٧

(ج)

جارتی اودینیس اورو در یس دی موثالو :

۲۱۱ — ۲۱۲

جارتیا جومس ۲۴۰

جاستون پاری ۶۳ — ۷۰ ، ۳۴۸

جاسورتی : ۲۴۷

جای : ۲۳۷ — ۲۳۸ ، ۳۱۲ — ۳۱۳

الجاحظ : ۱۱۹ ، ۱۲۰ — ۱۲۱ ، ۳۶۹

جبریل مارسیل ۴۰۵

جراندیه دیلاسکالا : ۱۵۱

الجرادفانی (أبو شرف ناصر بن ظفر بن سعد)

۳۶۸ ، ۲۵۷

جعفر بن خالد البرمکی : ۱۸۴ ، ۲۵۹

جوشهید : ۳۷۶

جوته ۱۵ — ۱۶ ، ۷۸ ، ۷۹ ، ۱۰۴ —

۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۱۲ ، ۱۲۵ ، ۲۹۲ ،

۲۹۷ ، ۳۳۸ — ۳۴۱ ، ۳۵۰ ، ۳۸۲

جورجی زیدان : ۲۴۶

جوتیه : ۲۱۶

جیوم التاسع : ۲۰۷ ، ۲۷۲ — ۲۷۳ ،

۲۸۰ — ۲۸۱

(چ)

چان ماری کاریه : ۷۶ ، ۱۲۸

چودل : ۳۲۲ ، ۳۶۱

چورج براندس : ۷۵

چورج پولنی ۲۹۷ — ۲۹۸

چورج کیت : ۲۳۸

چورج مور : ۳۸۳

چوزیف بیدیه : ۶۹ — ۷۰

چوزیف تکست : ۷۵ — ۷۶

چول رومان : ۲۴۷

چون اولدهام : ۳۷۶

چون چاک امپیر : ۱۱

چون استیوارت میل : ۳۸۸

چون مارستون : ۳۰۷

چیرار دی نرقال : ۱۰۱ ، ۳۵۵ ، ۴۱۹

چیلبر جولان : ۱۹۱

چیرودو : ۱۶۵

(ح)

الحریری ۲۱۵ ، ۲۲۳ ، ۲۲۶ — ۲۲۷ ،

۲۶۱ — ۲۶۲ ، ۳۳۸

حسین واعظ کاشفی : ۱۸۷

حزرة الأصفهانی : ۹۰

حمیدالدین البخی : ۲۰۰ — ۲۰۱ ، ۲۲۷ —

۲۲۸ ، ۲۶۲ ، — ۲۶۳ ، ۳۳۸

حنین بن اسحق : ۲۳۱ — ۲۳۲

(خ)

خاقلی : ۲۰۰

خسرو ابروین : ۶۶

خسرو انوشروان : ۱۸۳

خلیل مطران : ۴۱۰ — ۴۱۱

(د)

دارون : ۵۲ ، ۵۵

داته : ۱۴۹ — ۱۵۸ ، ۱۵۵ ، ۲۱۰ ،

۲۳۰

دایل دیفو : هامش ص ۲۴۲

دریدن : ۱۶۵ ، ۳۲۳ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ،

۳۶۰ ، ۳۷۶

دلبر : ۱۱۰

دورا : ۲۴ — ۲۵

دولت‌شاه : ۲۸۴ — ۲۸۵

دی پیل : ۲۵

دیدرو : ۱۲۵ ، ۳۲۴

دیکارت : ۳۳ ، ۳۷۷

(ر)

راسین : ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۳۸ ، ۵۸ ،

۱۶۳ (هامش) ، ۱۷۵ ، ۲۹۱

شكسپير : ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ٤٣ ، ٧٥ ، ٩٧ ،
٩٩ ، ١٢٧ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٧٧ ،
٢٨٨ ، ٣٢٣ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ،
٣٣٦ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ،
٣٦٤ ، ٣٨٤

شهاب الدين السهروردي : ٢٣٦ ، ٢٣٧

شيلي : ٣١٠ ، ٣٢٩

شوقي (أحمد) : ١٦ ، ١٧٦ ، ١٩٣ —

١٩٥ ، ٢٤٣ ، — ، ٢٤٤ ، ٢٦٣ —

٢٦٥ ، ٢٨٦ — ٢٨٧ ، ٣٤٥ ، ٣٥٥

— ٣٦٥ ، ٤٢١

شيرين : ٦٦

شيلي : ٣١٠ — ٣١١

(ص)

الصاحب بن عباد : ١٣٣

صالح جودت (الأستاذ) : ٣٠٦

صموئيل دانييل : ٣٢٢ — ٣٢٣

صه حسين : ٢٥٧ ، ٢٨٥ ، ٣١٧

الطبري (محمد بن جرير) : ٩٠ ، ١١٩ ،

٢٥٥ — ٢٥٦ ، ٣٦٧

العتيبي (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) :

٢٥٦ ، ٣٦٨

عبد الرحمن الشرفاوي (الأستاذ) : ٢٤٦

عبد الله بن الأهواني : ١٨٤

عبيد الله بن زياد : ١١٩

عبيد الله بن طاهر : ١١٩

عدي بن زيد : ٥٨

عزيز أباظة : ٢٢٢

عمر الحيام : ١٠٧ — ١٠٨

عمر بن القروخان : ٢٥٩

العقاد (الأستاذ) : ٢٥٧

علي بن داوود : ١٨٤ ، ١٨٥

عنصر المعالي (كيكاس بن إسكندر بن

وشمكير) : ٣٧١

رامبو : ٤٠٠

رامون لول : ٢٧٦

رستم : ١١٥

روبير جارنييه : ٣٦١

روبرتون : ٣٧٥

روسو : ٩٩ ، ١٢٥ ، ٣٣٤

رينان (انظر : إرنست رينان)

(ز)

زولا : ٤٩٣ — ٣٩٥

(س)

سارتر : ٤٠٥ — ٤٠٩

سار پدرو : ٢١٠

سانت إفريمون : ٣٧٧

سانت بوق : ٤٤ ، ٤٧ — ٥٠

سانتسبري

ستاندال : ١١

ستيسيكورس : ١٨١

سرفانتس : ٢١٢ — ٢١٣ ، ٢٣٦

سعد الدين وراويني : ١٨٦ — ١٨٧

سعدى شيرازي : ٣٣٣

سكاليجر : ٣٧٥

سليم النقاش : ١٧٥

سوفوكليس : ١٦١ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥

سهل بن هرون : ١٨٥

سوينبرن : ٣٩٢

سينكا الصغير : ٣٠٧

(ش)

الشابي (أبو القاسم) : ٣١٢

شاپلن : ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٣٧٩

شاتوبريان : ٩٤ ، ١٣١ ، ٣٣٩

شارل جوانو : ٣٣٩

الششتري : ٢٧٦

شارل سوريل : ٢١٥ — ٢١٦

شاهبور الثاني : ٣٧٠

کالیجولا : ١٨٨
کانت : ٣٨١ — ٣٨٢ ، ٣٨٥ — ٣٨٦
٣٩٨ — ٣٩٩
کانتیلیان : ٢١ — ٢٢ ، ٢٦
کریلیان دی تروا : ٢٠٧ ، ٢٠٩ — ٢١٠
کریستفسن : ٢٧٠
کلود برنار : ٣٩٤
کوریه : ٣٩٤
کورنی : ١٣ ، ٢٩ ، ٥٩ ، ١٧٥ ، ٣٠٠ ،
٣٠١ ، ٣٨٤
کولیردج : ٣٨٢ ، ٣٨٣
کوندورسیه : ٣٥
کیرکا جوردا : ٤٠٥

(ل)

لابرویر : ٢٧
لاشاپیل : ٣٢٣
لافونتین : ١٨٧ — ١٨٨ ، ١٨٩ — ١٩٢ ،
١٩٥
لامارتین : ٣٤٧
لسنج : ٣٨٣
لوتر : ٧٥
لوجویلی : ٦٠
لوکونت دی لیل : ٣١٦ ، ٣٤٠ ، ٣٨٨ ،
٣٨٩ — ٣٩١
لونجوس السوفسطائی : ٢٠٢ (هامش)
لويس جيهه : ١٥٣
لويس مينار : ٣٢٦
لینور نور : ١٢٩
لیرمونتوف : ٣١٤ — ٣١٥
لیوپارد دی فنتسی : ٥٩
لیون جوتیه : ٢٤٢

(م)

ماترانک : ٣٥١ — ٣٥٣

(ف)

فردوسی : ٣١٢ ، ٢٨٥ — ٣١٣ ، ٣١٩
فروخ هرمز : ١١٥
فروخی : ٢٨٥
فلویر : ١٣٧ ، ٣٤٥ — ٣٤٦ ، ٣٩٢ ،
٤٢٤ — ٤٢٥
فیتزجرالد : ١٠٨ ، ١٣٠
فیدروس : ١٨٨
فیلارت شال ٥٤ (هامش)
فینلون : ١٥٨ ، ٢٥٠

(فب)

فاجنر : ٣٩٩
فالیری (بول) : ١٧
فان تیجم : ٧٦ ، ٩١ ، ١٢٧ — ١٢٨
فرجیل : ١٤٧ ، ١٤٨ — ١٤٩ ، ١٥٢ ،
١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧
فکتور کوزان : ٨٦ — ٨٧
فکتور هوگو : ٤٢ ، ٩٧ ، ٣٠٥ ، ٣١٥ ،
٣١٦ ، ٣٢٩ ، ٣٣٤ ، ٣٤٧ ، ٣٨٠ ،
٣٨٤ ، ٤١٩ ، ٤٢٥ — ٤٢٦
فرلین : ٣٩٩
قولتیر : ٣٠ ، ٤٢ ، ٥٩ ، ٩٤ ، ٩٩ ،
١٢٥ ، ١٣١ — ١٣٢ ، ٢٥٠ ، ٢٩١ ،
٣٢٤ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٦
قیدان : ١١

(ك)

کارل یسپرز : ٤٠٥
کارل لوجولدونی : ١٧٣ — ١٧٤ ، ٣٠٤
٣٢٠ ، ٣٢١
کارل جوزی : ٢٩٧
کارلیل : ١٥ ، ١٦ ، ١٠٧ ، ٣٣٢ ،
٣٣٩
کاستلقترو : ٣٧٥

میشلیه : ۲۵۰ — ۲۵۱

میناندر : ۱۶۴ ، ۳۰۴

مینتورنو : ۳۷۵

(ن)

نجیب محفوظ (الأستاذ) : ۲۴۶ — ۲۴۷

نرشخی : ۳۶۷

نیرون : ۲۰۲

(هـ)

هارون الرشید : ۱۷۴

هشام بن عبد الملك : ۲۶۸

هنری رابو : ۱۶۸

هوراس : ۱۸۸ ، ۳۸۵

هوفمان : ۳۲۰

هومبروس : ۱۱۵ ، ۱۴۴ ، ۱۴۶ ،

۱۴۸ — ۱۴۹ ، ۲۲۲

هزیودوس : ۱۸۱ ، ۳۱۰

هیگل : ۳۸۶

هیردر : ۳۸۲

(و)

وصاف (شرف الدین عبد الله الشیرازی) :

۲۵۷

ولتر پیتر : ۳۹۲

ولتر دی لامیر : ۴۰۳ — ۴۰۶

ولتر سکوت : ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۹۷

ولیم بلیک : ۳۱۴

ولیم شوپنک چیلیر : ۳۰۷

ویلهم شلیگل : ۴۳

(ی)

یانج : ۱۲۹

یزدجرد : ۱۱۸

یزید بن مفرغ : ۱۱۹

یورپیدس : ۱۶۲ — ۱۶۳

یوسف خیاط : ۱۷۵

ماتیو ارنولد : ۳۱۹

مارک مونیه : ۷۵

مارلو : ۳۱۸

مارمونتل : ۳۲۳

مارون النقاش : ۱۷۳ — ۱۷۵

مارى دى فرانس : ۲۰۶ — ۲۰۷

مایا کوفسکی : ۳۹۷ ، ۳۹۸

محمد عثمان جلال : ۱۹۲

محمد عوفی : ۲۶۶

محمد فرید أبو حیدر (الأستاذ) : ۲۴۶

محمد تیمور : ۱۷۹

محمود تیمور (الأستاذ) : ۹۹ ، ۱۷۷ ،

۱۷۹

محمود حسن اسماعیل (الأستاذ) : ۳۰۶

محمود الغزنوی : ۲۵۷

محي الدين بن العربي : ۱۵۳

مدام دی چیراردین : ۳۶۱ ، ۳۶۲ — ۳۶۳

مدام دی ستال : ۴۴ — ۴۷ ، ۱۳۱ ،

۱۳۲ — ۱۳۳ ، ۱۳۵ ، ۳۸۲ ،

۴۲۰ — ۴۲۱ ، ۴۲۷

مدام دی سکودیری : ۲۹

مدام دی لاسابلییر : ۱۹۱

مصطفی صادق الرافعی : ۲۸۵

مکسیم جورکی : ۹۳

ملان : ۱۲۰ ، ۱۵۸ ، ۳۱۴

المنفلوطی : ۲۴۴ — ۲۴۵

منوجهری : ۱۹۹

مویسان (جی دی) : ۹۹

موريس ماجر : ۳۲۶ ، ۳۴۶

موريس رافیل : ۱۶۸

موزار : ۳۲۰

موسی الأسواری : ۳۶۹

مولیر : ۱۶۵ ، ۱۷۴ ، ۱۷۸ ، ۳۰۱

۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۷ ، ۳۸۴

مونتیینی : ۱۳

میجیل آسین پالاتیوس : ۱۵۲ — ۱۵۴

الفهرس العام للموضوعات

صفحة	
١ — ٢	مقدمة الطبعة الثالثة
١ — ٤	مقدمة الطبعة الثانية
٥ — ٨	مقدمة الطبعة الأولى
٩ — ١٩	الأدب المقارن (تعريف عام)

الباب الأول : تاريخ نشأة الأدب المقارن في الغرب

٢٠ وفي جامعات الجمهورية العربية المتحدة

٢٠ الفصل الأول : تاريخ نشأة الأدب المقارن في أوروبا

فكرة الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر — نظرية المحاكاة
في الأدب اللاتيني وفي عصر النهضة والعصر الكلاسيكي — في القرن
السابع عشر — في القرن الثامن عشر — القرن التاسع عشر :
الحركة الرومانتيكية — مبادئ الرومانتيكية ومقارنتها بالمبادئ
الكلاسيكية — مدام دي ستال — سانت بوف — النهضة
العلمية في القرن التاسع عشر — إرنست رينان — هيبوليت تين —
جاستون ياري — برونييتير — كمال نشأة الأدب المقارن على يد
جوزيف تكست والباحثين المحدثين

٢٠ — ٧٧

الفصل الثاني : الوضع الحالي للدراسات المقارنة في جامعات الغرب

٧٨ وفي جامعات الجمهورية العربية المتحدة

الأدب القوي هو دائماً مركز البحوث المقارنة — أهمية هذه الدراسة
للأدب القوي — الدراسات المقارنة في جامعات الغرب — دعوة
إلى التوسع في هذه الدراسة على طريقة منهجية شاملة في الجامعات
العربية — منهج عام للدراسة فيها

٧٨ — ٨٨

٨٩ — ٩١ الفصل الثالث : عدة الباحث في الأدب المقارن

٩٢ — ١٠٢ الفصل الرابع : ميدان البحث في الأدب المقارن

الباب الثاني : بحوث الأدب المقارن ومنهجها

١٠٤ الفصل الأول : عالمية الأدب وعواملها

معنى عالمية الأدب — أسسها العامة — التأثير والأصالة — التجديد

صفحة

والتقليد — العوامل العامة لعالمية الأدب : معركة القديم والجديد —	
الهجرات — الحروب — الغزو — العوامل الخاصة : الكتب —	
المؤلفون — الوسطاء — النوادي الأدبية	١٣٥ — ١٠٤
الفصل الثاني : الأجناس الأدبية	١٣٦
تمهيد لدراسة الأجناس الأدبية : الأجناس الأدبية والنقد العالمي —	
رأى بندتو كروتشي والرد عليه — أرسطو والأجناس الأدبية —	
تمييز الأجناس الأدبية — الدراسة الحديثة الوصفية للأجناس	
الأدبية — ما تستلزمه الأجناس الأدبية من صياغة فنية — نشأة	
الأجناس الأدبية وتبادل التأثير والتأثر فيها في الآداب العالمية ...	١٤٣ — ١٣٦

١ — الأجناس الأدبية الشعرية :

(١) الملحمة : نشأتها في الآداب القديمة — الألياذة والأوديسيا	
والإنياذة — تطور الملحمة في العصور الوسطى — الكوميديا	
الإلهية لدائته — تأثر دائته بالأدب العربي — تطورها في عصر	
النهضة والعصر الكلاسيكي : الفردوس المفقود للكنز — حوادث	
تليماك لفينلون — موت الملاحم في الآداب الأوربية — ليس في	
الأدب العربي القديم ملاحم — الملاحم في الأدب الشعبي العربي ...	١٥٩ — ١٤٣
(٢) المسرحية : المسرحية في الآداب الغربية :	

الفرق بين الملحمة والمسرحية — المأساة والمهابة في الأدب اليوناني —	
أثر نقد أرسطو في التمهيد لتأثيرها في الآداب العالمية — المسرحية	
في الأدب اللاتيني — المأساة والمهابة في الأدب اللاتيني — في العصور	
الوسطى — في عصر النهضة — الكلاسيكية والرومانتيكية —	
الاتجاه العام لتطور المسرحية في الآداب العالمية — المسرحية القنائية ،	
نشأتها وتأثير الأدب العربي فيها	١٦٨ — ١٦٠
المسرحية في الأدب العربي :	

المسرحيات المصرية القديمة وما يقال عن صلتها بالمسرحيات في الأدب
العربي — ليس في الأدب العربي القديم مسرحيات — خيال الظل
والقره كوز وما كان يقدم فيهما من بابات — لا صلة بين البابات
والمسرحيات في معناها الفني — نشأة المسرحيات العربية متأثرة
بآداب الغرب — المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية وتأثيرها في
المسرحيات العربية — القيمة الأدبية للمسرحيات العربية في نشأتها —

صفحة

شوقي رائد الأدب المسرحي — الترجمة — الابتكار — الخصائص العامة للمسرحيات العربية في نشأتها ووجوه تأثيرها بآداب الغرب ... ١٦٩ — ١٧٩

(٣) الخرافة أو القصة على لسان الحيوان :

معناها — نشأتها وأى الآداب أسبق في التأليف فيها ... ١٧٩ — ١٨٢

في الآداب الشرقية :

في الأدب الهندي — خصائصها فيه — انتقالها للأدب الإيراني القديم — پنج تانتر — كلية ودمنة — ترجمة ابن المقفع لكليته ودمنة — محاكاتها في الأدب العربي — تأثير كلية ودمنة لابن المقفع في الأدب الفارسي بعد الفتح الإسلامي — تأثيرها في الأدب الفرنسي ١٨٢ — ١٨٧

في الآداب الغربية :

في الأدب اليوناني — في الأدب اللاتيني — في الأدب الفرنسي — لافونتين ونهضته بهذا الجنس — القواعد الفنية التي سنّها لافونتين فيه — شرح وجوه تأثير لافونتين بكلية ودمنة ... ١٨٨ — ١٩٢

تأثير لافونتين في أدبنا الحديث : نهضة شوقي بهذا الجنس الأدبي متأثراً بلافونتين ... ١٩٢ — ١٩٥

يلتحق بالأجناس الشعرية الوقوف على الأطلال ، تطوره في الأدب العربي وتأثيره في الأدب الفارسي ... ١٩٥ — ٢٠٢

ب — أجناس الأدب النثرية المدروسة في الكتاب : ... ٢٠١

(١) القصة في الآداب الغربية :

نشأتها — الأدب القصصي عند اليونان — عند الرومان — في العصور الوسطى — تأثير الأدب العربي في قصص الغابليو في العصور الوسطى — قصص الحب والفروسة وتأثير الأدب العربي فيها — كتاب فن الحب لأوفيدوس وكتاب فن الحب العف لأندريه لوشابلان — تأثير الأدب العربي في الكتاب الأخير — الأدب العربي ونقاد العرب ومكانة المرأة — قصة لانسيلو للشاعر الفرنسي كريتيان دي تروا وتأثيرها بالأدب العربي — أشهر قصص الحب والفروسة في عصر النهضة — سنخرية سرفانتس من قصص الحب والفروسة في قصته : دون كيخوته — قصص الرعاة — قصص

صفحة

الشطار الأسبانية — تأثرها بالمقامات العربية — تأثيرها في القصص
الأوربية — قضاؤها على قصص الرعاة — تمهيدها لقصص العادات
والثقاليذ ؛ ثم لقصص القضايا الاجتماعية — القصص الرومانتيكية
والفلسفة العاطفية — القصة التاريخية في العصر الرومانتيكي وتأثيرها
في الأدب العربي ٢٢٠ — ٢٢٠

في الأدب العربي :

في الأدب العربي القديم :

مفهوم القصة في الأدب العربي قبل العصر الحديث — أشهر الآثار
الأدبية التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب القصصي : ألب ليلة
وايلة ، نشأتها الفارسية ، وتدوينها في العربية ، وتأثيرها في
الآداب الأوربية ، وفي أدبنا الحديث عن طريق الآداب الأوربية ؛
المقامات ، نشأتها في الأدب العربي ، وتأثيرها في الأدب الفارسي ،
ثم في الآداب الأوربية ؛ التوايح والزوايح ؛ رسالة الغفران
وتحقيق صلتها بالكوميديا الإلهية ، واحتمال إفادة أبي الملاء فيها
من الأدب الإيراني القديم ؛ قصة حي بن يقظان في الأدب العربي
والفارسي وتأثيرها في الآداب الأوربية ٢٢٠ — ٢٤٢

في الأدب العربي الحديث :

نشأة القصة عندنا في معناها الفني متأثرة بآداب الغرب — أطوار
القصة العربية الحديثة ووجوه تأثيرها فيها بالآداب الغربية ٢٤٢ — ٢٤٨

(٢) : التاريخ :

في الآداب الغربية :

مفهومه الحديث — التاريخ والأدب — التاحيتان العلمية والفنية
للتاريخ — المذهب الرومانتيكي في التاريخ — المذهب الواقعي —
المنهج الحديث في كتابة التاريخ ٢٤٨ — ٢٥٢

في الأدب العربي :

نشأة التاريخ في العربية — الطريقة الرومية في كتابة التاريخ ثم تأثرها
بالإيرانية القديمة فيما بعد — مفهوم التاريخ عند الإيرانيين
القدماء — ابن خلدون والتاريخ — تطور الأسلوب الأدبي

صفحة

في التاريخ عند العرب — تأثيره في أدب الفرس الحديث بعد الفتح
الإسلامي ٢٥٢ — ٢٥٧

يلتحق بالأجناس النثرية: المناظرة والحوار :

في الأدب الإيراني القديم — تأثير الأدب العربي فيها بالأدب الإيراني —
المحاورات الأصيلية في الأدب العربي — تأثير الأدب العربي في
الفارسية بعد الإسلام — المقامات والمناظرات — عناية الأدب
الفارسي بالمحاورات ٢٥٨ — ٢٦٥

الصياغة الفنية التابعة للأجناس الأدبية :

(١) العروض والقافية :

تبادل التأثير فيما بين الإيرانية القديمة والعربية والفارسية الحديثة
الموشحات والأزجال العربية :

خصائصها الفنية — تأثيرها في شعر التروبادور في نواحيها الفنية
ومضمونها — أمثلة من الموشحات والأزجال العربية ومن شعر
التروبادور الفرنسي والأسباني — إثبات التأثير العربي من الناحية
التاريخية ٢٧٠ — ٢٨٢

(٢) صور الأسلوب الفنية :

الصور الجزئية الفنية تابعة غالباً للجنس الأدبي في تأثيرها — أمثلة
لهذا التأثير بين الأدب العربي والفارسي والآداب الغربية ... ٢٨٢ — ٢٨٧

الفصل الثالث : المواقف الأدبية والنماذج للبشرية ... ٢٨٨

(١) المواقف الأدبية :

معنى الموقف في الأدب والفلسفة الحديثة — التشابه في الموضوعات
والتشابه في المواقف — التأثير الأدبي في المواقف — دراسة
المواقف قبل العصر الحديث — الدراسة الحديثة للمواقف —
الشخصيات في المسرحية وصورها الست — تداخلها وتعددتها —
صور المواقف الأدبية كثيرة تتجاوز مائتي ألف ... ٢٨٨ — ٣٠٢

(٢) النماذج البشرية :

معنى النموذج البشري في الأدب — الدراسات المقارنة فيها —

أنواع النماذج الأدبية :

١ — النماذج الإنسانية العامة ودراستها : نموذج البخيل في الأدب اليوناني واللاتيني والفرنسي والإيطالي — البغي الضحية في أدب الرومانتيكيين والأدب العربي ٣٠٦—٣٠٣

٢ — نماذج بشرية مأخوذة عن الأساطير القديمة : دراستها — أوديبوس ملكا في الآداب العالمية — بيجاليون في الأدب اليوناني والآداب الأوربية والآداب العربي — بروميتيوس في الأدب اليوناني والألماني والإنجليزي والفرنسي والعربي ٣١٢—٣٠٦

٣ — نماذج مصدرها ديني : دراستها — يوسف وزليخا في الأدب الفارسي — الشيطان عند ملتون وفي أدب الرومانتيكيين والأدب العربي — قابيل وهايل في أدب بيرون ولو كنت دي ليل وبودلير

٣. — نماذج مصدرها أساطير شعبية

شهر زاد في الآداب الأوربية والآداب العربي — فاوست في الآداب الأوربية والآداب الأمريكي — أسطورة تيوفيل — رستم وسهراب في الشاهنامه وفي أدب ماتيو أرنولد — دون جوان في الآداب الأوربية ٣٢٩—٣١٧

٤ — الشخصيات التاريخية في الأدب :

ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي — كيلوباترا في الأدب الفرنسي والإنجليزي والعربي — هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي ٣٢٦—٣٢١
منهج الأدب المقارن في دراسة هذه النماذج عامة ٣٢٨—٣٢٦

الفصل الرابع : تأثير كتاب أدب من الآداب في الآداب الأخرى : ٣٢٩

نقطة البدء في البحث — حالات الأدب المؤثر — حالات الأب المتأثر — أمثلة لهذا التأثير بين كتاب العرب وكتاب الفرس — تأثير جوته في الأدب الإنجليزي والفرنسي والعربي ٣٤١ - ٣٢٩

الفصل الخامس : دراسات المصادر ٣٤٢

القصيد من هذه الدراسة — أصالة الكتاب — دراسة المصادر قبل نشأة الأدب المقارن — دراسة المصادر المقارنة — معنى المصادر

(١) أنواعها :

- (١) ما انطبع في خيال الكاتب نتيجة لما رأى في أسفاره .
وصف شعراء العرب لمناظر الثلج في إيران — شاتويريان ومناظر
الدنيا الجديدة — فلوير ومناظر مصر في أدبه ... ٣٤٦ — ٣٤٢
- (٢) مخالطة البيئات والنوادي التي تعنى بالثقافات الأجنبية —
موريس ماجر ونادي مدام أني بيرانت والداعية الهندي بلاقاتسكي —
تأثير الأصدقاء من الأجانب بالمراسلة أو المحادثة — انتشار تقاليد
أدبية خاصة وانتقالها من بلد لآخر — ما يتناقل شفويًا من شعب لآخر
٣٤٩ — ٣٤٦
- (٣) المصادر المكتوبة : التشابه بين النصوص هو نقطة البدء —
التأثر وأصالة الكاتب ... ٣٥٠ — ٣٤٩

(ب) أنواع البحوث في المصادر :

- (١) مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما — استعارة
الكلاسيكيين من الآداب القديمة ومن الأدب الأسباني — استعارة
المواقف — ماترنك والفردوسي — استعارة أفكار خاصة . . ٣٥٣ — ٣٥٠
- (٢) مصادر مؤلفات كاتب ما جميعها على سبيل الإجمال من أدب أجنبي واحد
٣٥٤ — ٣٥٣
- (٣) الدراسة التفصيلية لمصادر مؤلف من المؤلفات ... ٣٥٤
- (٤) الدراسة التفصيلية لإنتاج كاتب من جميع الآداب الأخرى —
بالدنسبرجيه ودراسته لمصادر بلزاك — سيتولو ودراسته لمصادر
ألفريد دي فيني — مثال لدراسة مصادر شوقي في مسرحية :
مصرع كيلوباترا ومدى إفادته من هذه المصادر ... ٣٦٦ — ٣٥٤
- (٥) مصادر أدب ما بأكمله : أمثلة عامة لدراسة مصادر الأدب
الفرنسي — الاتجاهات العامة لدراسة نواحي التأثير والتأثر
الإجماليين بين الأدب العربي والفارسي في الترجمة — وفي الأجناس
النثرية . التاريخ والمقامة والقصة على لسان الحيوان وأدب الحكمة
والسلوك والتوقيعات والأفصوصات الشعبية والرسائل الديوانية
والاخوانية — وفي الأجناس الشعرية . الحوار والوقوف على
الأطلال والفصيدة الغنائية والشعر القصصي ... ٣٧٣ — ٣٦٦

الفصل السادس : المذاهب الأدبية ... ٣٧٤

الدراسات المقارنة لهذه المذاهب — المذاهب الأدبية الكبرى :

صفحة

المذهب الكلاسيكي : دور الشراح الإيطاليين لأرسطو في نشأة
هذا المذهب — الكتاب الفرنسيون هم الذين قعدوا لهذا المذهب —
انتقال هذا المذهب إلى إنجلترا ثم ألمانيا — معنى « العقلية »
الكلاسيكية — جمهور الكلاسيكيين جمهور أرسطراطي — رواج
الشعر الغنائي عند الكلاسيكيين ٣٧٤ — ٣٧٩

المذهب الرومانتيكي : التيار الفلسفي العاطفي والتيار العقلي — جمهور
الرومانتيكيين هم الطبقة الوسطى أو البرجوازية — الرومانتيكية
والثورة على حقوق الأرسطراطيين — نواحي التجديد الفنية عند
الرومانتيكيين — نهضة الشعر الغنائي لديهم ونواحي تجديدهم فيه —
الصور الشعرية والتجربة الذاتية — الأصالة والصدق ٣٧٩ — ٣٨٤

المذهب البرناسي : أو مذهب الفن للفن : نشأة للمذهب في فرنسا —
فلسفة المذهب — تأثير كانت — استقلال الشعر عن كل غاية —
المعنى الحقيقي لدعوة الفن للفن — تأثير الفلسفة الوضعية والتجريبية في
المذهب — تأثير تين — دعوة رئيس المدرسة : لو كنت دى ليل —
جمهور البرناسيين هم الصفوة — آراؤهم خاصة بالشعر الغنائي —
الاغتراب بالخيال عند البرناسيين والرومانتيكيين — الشعر الغنائي
وتجديد البرناسيين في صوره — انتقال المذهب إلى إنجلترا ٣٨٤ — ٣٩٢

المذهب الواقعي : تأثير النهضة العلمية والفلسفة الوضعية في نشأة
المذهب — وجوه الشبه بين الواقعية والبرناسية — جمهور الواقعيين
هم الطبقة الوسطى والدنيا من الشعب — المبادئ العامة للواقعية
والطبيعية على حسب زولا — النواحي الفنية العامة — الواقعية
الأوربية والواقعية الاشتراكية — الواقعية الأوربية خاصة بالقصة
والمرحلية — دعوة مايا كوفسكي في التزام الشعر — أثر الواقعية
في الآداب العالمية ٣٩٢ — ٣٩٨

المذهب الرمزي : خلف البرناسية في الشعر الغنائي — معنى
الرمز — الرمزية رد فعل ضد البرناسية — وسائل الإيحاء الفنية
لدى الرمزيين — الرمزية في المسرحية والقصة — مثال من الشعر
الرمزي : قصيدة : المتسممون للشاعر الإنجليزي : ولتر دى لامير —
شرح ما فيها من نواح رمزية — تأثير الرمزية في الشعر العالمي ٣٩٨ — ٤٠٥

صفحة

المذهب الوجودي : معنى الوجودية — فلاسفة الوجودية — مبادئ	
الوجودية العامة — الالتزام وأثره في الأدب — أدب الالتزام	
أو أدب المواقف — النواحي الفنية العامة	٤٠٩ — ٤٠٥
أثر المذاهب السابقة ، إجمالاً ، في أدبنا الحديث في مختلف	
الأجناس الأدبية	٤١٥ — ٤٠٩
لماذا لم تنشأ عندنا مذاهب أدبية	٤١٨ — ٤١٦
الفصل السابع : تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى	٢١٩
أحدث ميادين الأدب المقارن — صور البحث فيه — منهج البحث العام	
(١) بيان الطريقة التي تكونت بها أفكار أمة ما في أدبها عن شعب	
آخر — مدام دي ستال وألمانيا	٤٢٠ — ٤١٩
(٢) تحديد ما رآه الرحالة من البلاد الأخرى — مدام دي ستال	
في ألمانيا — شوقي في أسبانيا	٤٢١ — ٤٢٠
(٣) صدى آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم — أدب	
الكتاب والرحالة في القرن التاسع — كتابنا العرب ورحالتهم	
في أسبانيا	٤٢٢ — ٤٢١
صورة الشرق الإسلامي في الأدب الفرنسي في العصور الوسطى —	
في القرن السابع عشر والثامن عشر — عند الرومانتيكيين	٤٢٧ — ٤٢٢
أثر هذه الدراسة في التاريخ الأدبي والوعي القومي والمعاني الإنسانية	٤٢٨ — ٤٢٧
خاتمة البحث : الأدب المقارن والأدب العام	٤٢٩
نشأة الأدب المقارن واهتمام الباحثين به في الآداب الكبرى —	
أهمية دراساته — تكوين « الجمعية الدولية لتاريخ الآداب الحديثة »	
وعملها من صميم الأدب المقارن — المؤتمرات الدولية للأدب المقارن	
الأدب المقارن والأدب القومي — الأدب العام — الفرق بينه وبين	
الأدب المقارن — وجوب عنايتنا بالأدب المقارن أولاً — ثمرات	
الدراسات المقارنة	٤٣٧ — ٤٢٩

الفهارس

١ — فهرس المراجع العربية والفارسية	٤٣٨
٢ — فهرس المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية	٢٢٣
٣ — فهرس المعارف	٤٢٩
٤ — فهرس الأعلام	٢٥٤
٥ — الفهرس العام للموضوعات	٤٦٠

كتب أخرى للمؤلف

- 1) L'Influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux Ve et VIe siècles de l'Hégire (Xe et XIe siècles après J.C.), Paris, 1952.
- 2) Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIIIe siècle au XXe siècle, Paris, 1952.
- وهما رسالتان لدكتوراه الدولة في الأدب المقارن من السوربون سنة ١٩٥٢ .
- ٣ — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٥٠ .
- ٤ — ليلي والمجنون أو الحب الصوفي : للشاعر الفارسي عبد الرحمن الجامي ، ترجمة مع مقدمة وتعليق على الترجمة ، لشرح إشاراتهما التاريخية والفلسفية ، وبيان مصادرها العربية .
- ٥ — الرومانتيكية ، القاهرة ١٩٥٦ .
- ٦ — المدخل إلى النقد الأدبي الحديث : الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٨ .
- ٧ — المدخل إلى النقد الادبي الحديث : الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٢ .
- ٨ — Les Etudes de Littérature Comparee dans la République Arabe Unie : dans : Yearbook of Comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative Literature, number 25, 1959.
- ٩ — السكير : قصة ، للكاتب الألماني هانس فالادا ، مراجعة الترجمة ، مع تقديم للقصة ، بتكليف من وزارة التربية والتعليم .
- ١٠ — لانسون : قولتير ، ترجمة ، بتكليف من وزارة التربية والتعليم ، ١٩٦٢ .
- ١١ — جون پول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة وتعليق وتقديم ، ١٩٦١ .
- ١٢ — فشل إستراتيجية القبلة النورية : تأليف ميكشيه ، ترجمة ، بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد (تحت الطبع) .
- ١٣ — ماترنك : پلياس ومليزاند ، مسرحية ، ترجمة بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد (بعد للطبع) .
- ١٤ — ديكارت ، تأليف كريسون ، مراجعة الترجمة ، ١٩٦١ .
- ١٥ — الدعاية قوة سياسية جديدة ، مراجعة الترجمة ، بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد (تحت الطبع) .

مكتبة الانجـلـو المـصـرية
١٦٥ شارع محمد فريد بالقاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0603566

٧٠